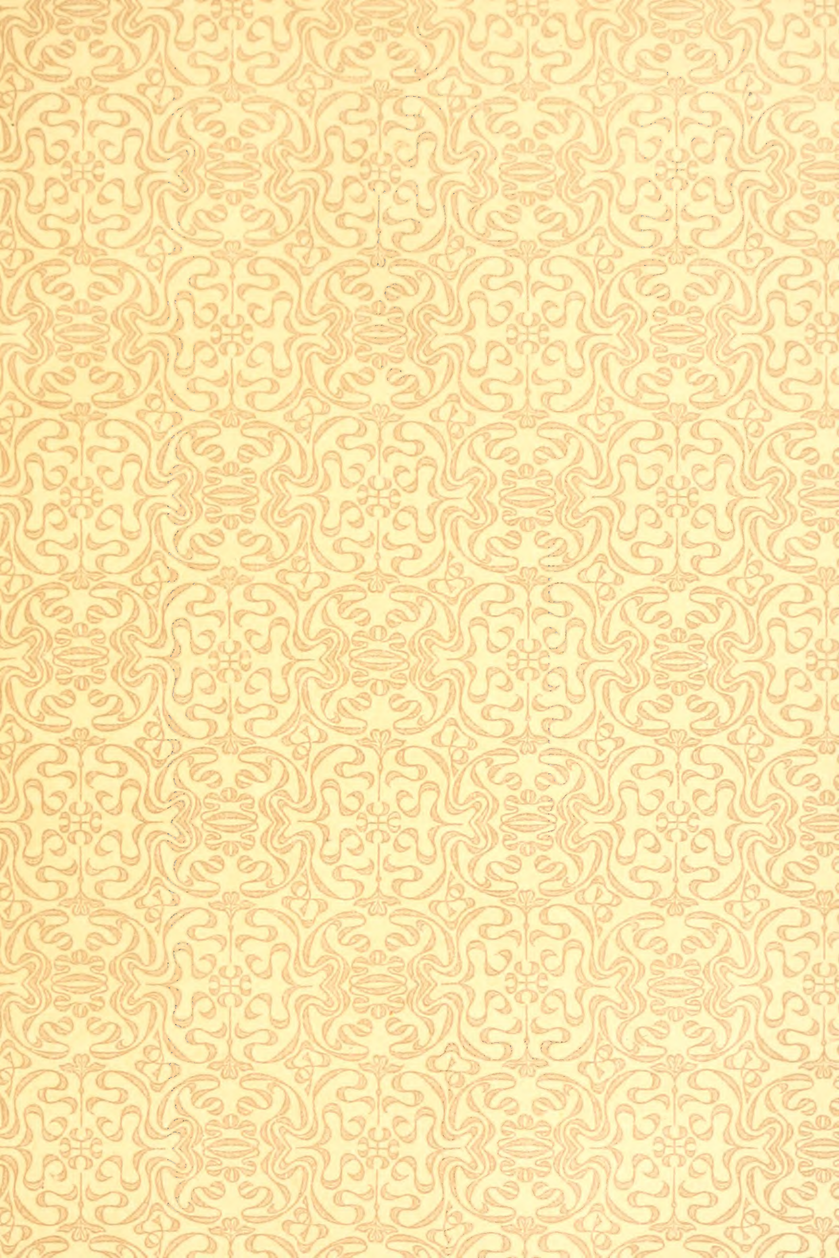










Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgegeben

von

Berthold Litzmann
Professor in Bonn.

XVIII.

E. Herz: Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß.
1903.

Englische Schauspieler und englisches Schauspiel

zur Zeit Shakespeares in Deutschland.

Von

Dr. E. Herz.

Mit fünf Karten.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß.
1903.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Meinem Onkel

Herrn Professor Dr. med. H. Oppenheim

in dankbarer Verehrung gewidmet.

Vorwort.

Im Jahre 1889 erschienen Creizenachs „Schauspiele der englischen Komödianten" (Kürschners Deutsche National-Litteratur Band 118); seitdem hat die archivalische Forschung so viel neues Material zu Tage befördert, daß eine abermalige Sichtung und Bearbeitung desselben notwendig wurde. Die vorliegende Schrift, die aus der Bearbeitung einer akademischen Preisaufgabe hervorgegangen ist, schließt sich hauptsächlich in ihrem zweiten Abschnitte enger an Creizenach an, der erste Teil versucht, abweichend von der rein chronologischen Darstellungsweise Creizenachs, eine Charakteristik der einzelnen Truppen beziehungsweise ihrer Führer zu geben, soweit die gerade in dieser Hinsicht oft versagenden urkundlichen Quellen dies gestatteten.

Es ist mir eine angenehme Pflicht, meinem hochverehrten Lehrer Herrn Professor Dr. B. Litzmann, der mich zu dieser Arbeit angeregt und die Anfertigung derselben mit förderndem Interesse begleitet hat, an dieser Stelle nochmals meinen herzlichsten Dank zu sagen.

Die Arbeit ist bereits Anfang 1902 abgeschlossen gewesen, ihre Veröffentlichung hat sich nur durch zufällige, äußere Umstände verzögert.

E. Herz.



Inhaltsverzeichnis.

Erster Teil.

Die Wanderfahrten der englischen Schauspieler.

Zweiter Teil.

Das Repertoire der Engländer.

Erster Teil.

Die Wanderfahrten der englischen Schauspieler.

I. Kapitel.

Einleitung. Die Truppe Kemps.

Das deutsche mittelalterliche Drama erreichte im Zeitalter der Reformation den Höhepunkt seiner Entwicklung. Die gewaltige religiöse Bewegung, die auf jedem Gebiete deutschen Geisteslebens einen ungeheuren Aufschwung hervorrief, mußte besonders auf das Drama, das in der Gegenwart lebend ein getreues Abbild all ihrer Bestrebungen bietet, einen tiefgreifenden Einfluß ausüben, ihm neue Grundlagen schaffen, neue Bedingungen geben. Alles, was das deutsche Volk bewegte und erregte, sein ernstes Suchen nach Wahrheit, seine Empörung gegen eine jahrhundertlange Geisteknechtung, sein leidenschaftlicher Haß gegen papistliche Willkürherrschaft, all das suchte und fand kräftig beredten Ausdruck im dramatischen Wort.

Der Kampf der Geister übertrug sich von der Kanzel auf die Bühne, sie stellte jetzt in umfassendster Weise das Organ der öffentlichen Meinung dar, sie warf die brennenden Fragen in die breiten Massen des Volkes und erweckte Verständnis und Begeisterung für die neue Lehre. Die alten, abgestorbenen Formen des Volksschauspiels füllten sich mit frischem, kräftigem Leben, und das gewaltige Geistesringen der neuen Zeit bot dem Dichter seiner Kunst würdige, zur dramatischen Gestaltung drängende Stoffe.

Dramen von hoher sittlicher Kraft und Würde, von keck überquellendem Humor, von beißender Satire gelangten zur Darstellung, und wenn sie zumeist auch nur der einen religiösen Tendenz dienten und scharfe Kampfeswaffen waren in heißem Reformationsstreite, so entschädigte doch die gewaltige Wirksamkeit dieses aus den Tiefen des deutschen Volksgemüts emporgewachsenen Schauspiels für manchen Verstoß gegen die Grundbedingungen dramatischen Schaffens.

Auf jeden Fall war ein neuer Boden gewonnen für eine kräftige Fortentwicklung, ein Anfang gemacht, der zu den schönsten Erwartungen für die Zukunft berechtigen durfte. Doch der Verlauf dieser litterarischen Epoche entsprach in keiner Weise jenem so vielverheißenden Beginne. Mancherlei Gründe wirkten zusammen, die diese auffällige Thatsache erklärlich machen, die kriegerischen Wirren der Zeit, die ständig an Macht zunehmende katholische Reaktion, vor allem die jetzt im evangelischen Lager selbst ausbrechenden Zwistigkeiten. Die Lust am dramatischen Schaffen freilich ließ nicht nach, die Flut von biblischen Schauspielen schwoll unabsehbar an, doch mit Ausnahme einiger erfreulicher Leistungen zeigten sie alle einen erschreckenden Rückschritt gegen das früher Gebotene. Die Weite des Blickes, mit der einst weltbewegende Fragen behandelt wurden, war geschwunden, das Feuer erster jugendfrischer Begeisterung verglüht, die Bühne sank herab zum Tummelplatz für kleine Geister, die sich in theologischen Spitzfindigkeiten, in unfruchtbaren Zänkereien nicht genug thun konnten. Des weiteren machte auch das Fehlen eines berufsmäßigen Schauspielerstandes einen nachhaltigen Aufschwung des Dramas unmöglich. Biedere Handwerker, Messerschmiede, Leinweber, Schuhmacher, die zur Abwechselung auf hohem Kothurn einherstolzierten, Schüler, welche die Kunst des Vortrags üben und nebenbei die stets leeren Kassen des ehrsamen Magisters füllen sollten, sie waren die berufenen Interpreten des Dichterwortes. Freilich hatten sich schon Keime gebildet zur Entwicklung eines zünftigen Schauspielertums, doch diese neue Bewegung trat zu unsicher und unbestimmt auf, hatte bei dem Mangel einer sie stützenden und das Ziel weisenden Tradition mit zu viel Schwierigkeiten und Mißverständnissen zu kämpfen, um aus eigner Kraft auf die Dauer sich halten und durchsetzen zu können.

Fremden Einflusses bedurfte es, um dieses in arger Stockung und Verwirrung sich befindende deutsche Schauspiel und Schauspielwesen aus seiner Stagnation herauszureißen. Dieses neue belebende Element wurde dem deutschen Drama aus dem stammverwandten, mit Deutschland durch mannigfache religiöse und politische Beziehungen eng verknüpften Britenreiche zugetragen, aus dem Lande, das wie kein anderes auf der Höhe dramatischen Schaffens und schauspielerischer Kunst stand. Die englischen Wandertruppen waren nicht die ersten, die fremde Kunst in deutsche Lande einführen wollten, sie hatten Vorgänger und Konkurrenten an den Italienern und Franzosen, doch indem sie im Gegensatz zu diesen für steten Nachschub aus der Heimat sorgten, bei ihren

Aufführungen die deutsche Sprache bald bevorzugten und gekrönte Häupter nicht zum alleinigen Publikum erwählend sich zumeist auf die breite Masse des Volkes stützten, gelang es ihnen, für lange Zeit ihre welschen Rivalen zu verdrängen und die Alleinherrschaft in Deutschland zu behaupten. Sie zeigten dem deutschen Drama neue Mittel und Wege, sie rissen die letzten hemmenden Schranken mittelalterlicher Kunstauffassung nieder, sie wurden die Begründer und die Lehrmeister der deutschen Schauspielkunst.

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts lassen sich englische Musiker des öfteren in Deutschland nachweisen, hauptsächlich an dem markgräflich preußischen Hofe, der damals den Mittelpunkt für alle künstlerischen Bestrebungen bildete.[1] Es muß gleich zu Beginn betont werden, daß auch späterhin bei den dramatischen Aufführungen die Tonkunst im Vordergrund des Interesses stand, da ausschließlich durch sie die Menge, die den anfangs in englischer Sprache aufgeführten Schauspielen nur mit großer Mühe zu folgen imstande war, angelockt werden konnte. Die ersten englischen Komödianten nahmen ihren Weg nach Deutschland von Dänemark aus.[2] 1579 finden sich daselbst englische Musiker, denen 1585 zum erstenmal urkundlich nachweisbar englische Schauspieler folgten. Die Kammerrechnungen von Helsingör melden zu diesem Jahre, Engländer hätten im Hofe des dortigen Rathauses derartig besuchte Vorstellungen gegeben, daß infolge des ungestümen Andrangs der Zuschauer der Bretterzaun zwischen der Bühne und der Wohnung des Stadtschreibers niedergerissen worden wäre. Über Anzahl, Namen und Repertoire dieser Schauspieler schweigen unsere Quellen, reichhaltiger fließen sie für das folgende Jahr, sie nennen als „instrumentister och springere" Wilhelm Kempe mit seinem Jungen Daniell Jonns, ferner Thomas Stewens (Stephens), Jurgenn Brienn (Bryan), Thomas Koning (King), Thomas Pape (Pope), Robert Persy (Percy). Nach Heywoods Apology for Actors unterhielt Friedrich II. von Dänemark eine Truppe englischer Schauspieler, die ihm durch den Earl of Leicester empfohlen war. Dieser Earl of Leicester befand sich an der Spitze englischer Truppen in den Niederlanden, um der aufständischen Bevölkerung in ihrem Kampfe gegen die spanische Gewaltherrschaft beizustehen. Da in seinem Gefolge ein „Will the Lord

[1] E. A. Hagen, Geschichte des Theaters in Preußen, 1854, S. 46.

[2] Bolte, Engl. Komödianten in Dänemark und Schweden, Shakesp. Jahrb. 23, 99.

of Leicester's jesting player" genannt wird,[1] so läßt sich mit der größten Wahrscheinlichkeit annehmen, daß Wilhelm Kemp mit diesem Will identisch ist, und daß er demnach mit seinen fünf Genossen aus den Diensten des Earl of Leicester in die des Königs von Dänemark übergetreten war. Kemp hatte sich schon früh als Komiker einen großen Ruf erworben, er gehörte 1589—1593 der Schauspieler-Truppe Edmund Allens, später derjenigen des Lord Chamberlain an, sein Name findet sich 1596 zusammen mit dem William Shakespeares unter den Unterschriften eines Gesuches, das sich gegen die von den Puritanern beabsichtigte Schließung des Theaters richtete.[2] Allgemeines Aufsehen erregte er durch seine abenteuerliche Reise nach Norwich; anläßlich einer Wette legte er nämlich — ein typischer Vertreter des old merry England — den weiten Weg von London bis zu diesem Orte tanzend zurück.[3] Kemps schauspielerische Stärke lag, wie schon erwähnt, in den komischen Rollen, er spielte den Peter in „Romeo und Julie", den Holzapfel in „Viel Lärm um Nichts", vermutlich auch die komische Figur in den Dramen „Hamlet", „Wie es euch gefällt", „Heinrich IV." und „Kaufmann von Venedig". Von der überaus großen Beliebtheit Kemps legt eine Reihe zeitgenössischer Äußerungen Zeugnis ab, besonders häufig finden sich Anspielungen auf seine abenteuerliche Fahrt (so in Ben Jonsons Lustspiel „Every Man out of his humour") und auf seine üble, das Publikum aber stets zum Lachen reizende Angewohnheit, statt zu seinen Mitschauspielern zu sprechen, sich in lange komische Unterredungen mit den Zuschauern einzulassen. Wahrscheinlich ist die Stelle im Hamlet, die sich gegen Improvisationen wendet, auf ihn gemünzt. Vom 17. Juni bis 18. September blieben die englischen Komödianten am dänischen Hofe. Inzwischen war der Ruf von ihren hervorragenden Leistungen bis zu Christian I., dem lebenslustigen und kunstbegeisterten Kurfürsten von Sachsen, gedrungen und hatte in ihm den Wunsch erweckt, die fremden Schauspieler an seinen Hof zu ziehen. Er machte von diesem Wunsche dem Könige von Dänemark, seinem Oheim, Mitteilung, und bat ihn, die Komödianten für eine Gastspielreise nach Dresden zu gewinnen. Über die sich entspinnenden längeren Verhandlungen geben uns die zwischen beiden

[1] Vergl. Cohn, Shakespeare in Germany, 1865, S. XXII, Anm.

[2] Siehe einen anonymen Aufsatz im Shakesp. Jahrb. 22, 255 ff.

[3] Seine Erlebnisse auf dieser denkwürdigen Reise beschreibt Kemp selbst in einer kurz nach seiner Rückkehr verfaßten Schrift, die von A. Dyce für die Camdden Society 1840 herausgegeben ist.

Fürsten gewechselten Briefe willkommenen Aufschluß.[1] Die Engländer machten zuerst große Schwierigkeiten, sie fürchteten die Strapazen und Unannehmlichkeiten der Reise durch ein Land, dessen Sprache sie nicht einmal verstanden, und stellten dann, als sie sich nach vielem Zureden bereit erklärten, auf das Anerbieten des Kurfürsten einzugehen, solch hohe Ansprüche, — 100 Thaler jährlich bei freier Beköstigung — daß es den König „fast viel" bedünkte. Der Kurfürst aber erklärte sich mit den gestellten Bedingungen einverstanden, und so reisten dann die Engländer am 25. September mit einem der deutschen Sprache kundigen Geleitsmann von Dänemark ab, um am 16. Oktober in Weidenhain, woselbst sich der Kurfürst gerade aufhielt, einzutreffen; kurz darauf folgten sie ihrem Herrn nach Berlin. In der Bestallungsurkunde, die Christian ausstellen ließ, bestimmt er die Obliegenheiten der fremden Komödianten dahin, daß sie, „Do wir Reisen, Uns uf unseren bevehlich Jedesmahls folgen, Wan wir taffel halten, Und sünsten so ofte Ihnen solchs angemeldet wirdt, mit Iren Geygen und zugehörigen Instrumenten, auffwarten und Musiciren, Uns auch mit Ihrer Springkunst und andern, was sie in Zirligkeit gelernett, lüst und ergetzlichkeit machen."

Mithin lag der Schwerpunkt ihrer Thätigkeit in der Entfaltung musikalischer und akrobatischer Künste, doch müssen sie auch schauspielerische Aufführungen veranstaltet haben, da Heywood sie ja als „comedians" bezeichnet. Wahrscheinlich bestand ihr Repertoire nur aus Singspielen, die Schauspiele, Musik und Tanz in sich vereinigen und auch an die Anzahl der Darsteller — die englische Truppe bestand nur aus fünf Mann — keine allzugroßen Anforderungen stellen. Die Aufführungen der Fremden müssen großen Beifall gefunden haben, die Engländer bleiben nämlich ¾ Jahre in sächsischen Diensten, erst am 17. Juli 1587 verließen sie Dresden,[2] um über Danzig in ihre Heimat zurückzukehren. Dieser Besuch Danzigs ist freilich nicht urkundlich belegt, ergiebt sich aber aus folgender Betrachtung.[3] 1591 veröffentlichte der Danziger Professor Philipp Waimer eine Komödie von Edward III. und der Gräfin Salisbury, deren Stoff er einer mehrfach dramatisierten Novelle Bandellos entnahm.

[1] Cohn, a. a. O. S. XXIV, veröffentlicht drei Schreiben. Bolte, Shakesp. Jahrb. 23, 104 ff. bringt weitere fünf Briefe zum Abdruck.

[2] Archiv für sächsische Geschichte 8, 221.

[3] Vergl. Bolte, Danziger Theater, S. 22 ff. (Litzmanns Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. 6.)

In der komischen Zwischenhandlung aber folgt er einem bekannten Singspiel der englischen Komödianten, dem „Domine Johannes“ und zwar in einer Weise, daß er diese Gesangesposse unbedingt gekannt und benutzt haben muß. Nur durch eine Aufführung englischer Mimen konnte Wainer von diesem Singspiel Kenntnis erhalten haben, und da vor 1592 sich in Deutschland keine andere Schauspieler-Truppe nachweisen läßt als diejenige des Kurfürsten von Sachsen, so darf man für dieses Jahr eine Aufführung der genannten Truppe als erwiesen betrachten.[1] Zwei von den englischen Hofkomödianten des sächsischen Kurfürsten finden wir später in London wieder, nämlich Bryan und Pope, der erstere schloß sich dem Blackfriars Theater an, letzterer machte sich als rustic clown in der Truppe des Edward Alleyn und des Lord Chamberlain einen Namen, 1596 petitionierte er zusammen mit Shakespeare um den Wiederaufbau des Blackfriars Theater.[2] William Kemp war seinen Genossen nicht nach Dresden gefolgt, wenigstens erscheint sein Name nicht in der mitgeteilten Bestallungsurkunde, doch muß er sich in der Zeit von 1600—1601 in Deutschland aufgehalten und vielleicht auch vor dem Kaiser gespielt haben. Eine Notiz bei Collier[3] berichtet: 1601, 2. Sept. Kemp mimus, qui peregrinationem quandam in Germaniam et Italiam instituerat, . . . reversus. In dem 1602 verfaßten, 1606 gedruckten Drama „The Return from Parnassus“ wird der heimkehrende Kemp von Philomusus mit der Frage begrüßt: „How doth the Emperor of Germany“?[4] Der Tod Kemps fällt wahrscheinlich in das Jahr 1603

[1] Auf einem anderen Wege wie Bolte war schon R. Ackermann in seiner Ausgabe von Henry Chettles Tragedy of Hoffmann (Bamberg 1894, S. 18) zu demselben Schlusse gelangt. Ackermann bringt nämlich dies 1602 gedichtete Stück mit der 1580 zu Danzig erfolgten Enthauptung eines gewaltthätigen Schiffers Hans Hofemann oder Schuddekop zusammen und äußert die Ansicht, daß der Dichter die Kunde von diesem Ereignis von englischen Schauspielern erhalten hätte. Boltes Zweifel an der Richtigkeit dieser überaus ansprechenden Hypothese kann ich nicht teilen.

[2] Cohn, a. a. O. XXVI ff.

[3] Memoirs of the principal actors in the Plays of Shakespeare 1846, S. 155.

[4] Bolte, Shakesp. Jahrb. 23, 101.

II. Kapitel.

Die Brownesche Truppe.

Lange Zeit hindurch wissen unsere Quellen nichts mehr von englischen Komödianten in Deutschland zu berichten; das Auftreten der fünf Instrumentisten scheint noch nicht zu einer wirklichen Einbürgerung englischer Art geführt zu haben. Das Verdienst, deutsche Fürstenhöfe und deutsche Städte erst in nachhaltiger Weise britischer Dicht- und Schauspielkunst gewonnen zu haben, gebührt der Truppe Robert Brownes, die vom Jahre 1592 ab mehrere Decennien hindurch weite Wanderzüge durch Deutschlands Gaue unternahm. Über den Leiter dieser Gesellschaft fehlen ausführlichere Nachrichten. Cohns Vermutung,[1] daß Robert Browne die Witwe des älteren Edw. Alleyn geheiratet habe, hat sich als irrig herausgestellt;[2] der Stiefvater des später durch die Gründung des Dulwich College so berühmt gewordenen Alleyn hieß „John" Browne und blieb zeitlebens ein Krämer. 1586 finden wir Robert Browne und Richard Jones als Mitglieder der Truppe des Earl of Worcester, der auch Edw. Alleyn angehörte, später vereinigten sich diese drei Schauspieler zu einem Theaterunternehmen, von dem sich aber bald erst Jones, dann Browne wieder abwandte. 1590 veranstaltete Browne in Leyden eine Aufführung, für die er von der Stadt die Summe von 15 fl. erhielt.[3] Von Holland kehrte er wieder nach London zurück, um hier die erforderlichen Vorbereitungen für seine erste Fahrt nach Deutschland zu treffen. Recht interessant für die Beweggründe solcher Kunstreisen ist ein Brief, den Richard Jones an seinen Gönner Edw. Alleyn richtete,[4] er bittet um eine kleine Geldunterstützung, die es ihm ermöglichen solle, sich das Notwendigste für diese weite Fahrt anzuschaffen: „I have a sute of clothes and a cloke at pane for three pound, and if it shall pleas you to lend me so much to release them, I shall be bound to pray for you so longe as I leve; for I go over and have no clothes, I shall not be esteemed of; and by gods help, the first mony that I get I will send it over unto you, for hear I get nothinge: some tymes I have a shillinge a day, and some tymes

[1] Cohn, a. a. O., S. XXXI.

[2] Dictionary of national biography. Vol. 1, p. 327.

[3] Cohn, a. a. O., S. XXXI.

[4] Cohn, a. a. O., S. XXVIII.

nothinge, so that I leve in great poverty hear." Zum Verständnis dieses Schreibens muß man sich die in England herrschenden Verhältnisse vergegenwärtigen. Die durch die allgemeine Litteraturströmung hervorgerufene Vorliebe für das Drama ließ freilich viele neue Bühnen entstehen, doch in keiner Weise entsprach der Zuwachs an neuen theatralischen Unternehmungen der ständig sich mehrenden Menge junger Leute, die angezogen durch den Reiz eines freien, ungebundenen Lebens sich den Brettern zuwandten. Eine künstlerische Überproduktion war die Folge, die Schauspieler fanden in der Heimat keinen Raum, sich zu bethätigen, nur einen Ausweg gab es, um dem drohenden Elend und Mangel zu entgehen, die Ableitung überschüssiger Kräfte in die Fremde.

Die Reise wurde wahrscheinlich Mitte Februar 1592 angetreten, am 10. Februar[1] stellte Lord Howard für Robert Browne, John Bradstread, Thomas Saxfield und Richard Jones ein an die holländischen Generalstaaten gerichtetes Empfehlungsschreiben aus,[2] laut dessen die Genannten sich über Seeland, Holland und Friesland nach Deutschland begeben wollten und unterwegs beabsichtigten, „d'exercer leurs qualitez en faict de musique, agilitez et jeux de comédies, tragédies et histoires."

Die Schauspieler unternahmen nicht aufs Geradewohl die Reise in ein Land, dessen Sprache sie nicht einmal verstanden, der Braunschweigische Hof zu Wolfenbüttel war das Ziel ihrer Fahrt; wahrscheinlich folgten sie einer direkten Einladung des regierenden Herzogs Heinrich Julius. Dieser Fürst war eine bedeutende, reich veranlagte Persönlichkeit; obwohl durch und durch Politiker, der mit eiserner Energie seinem Willen absolute Geltung zu verschaffen suchte, ging er doch nicht auf in der Beschäftigung mit seinen Regierungsobliegenheiten, er war ein eifriger Freund und Gönner der schönen Künste und erfreute sich als Dichter eines nicht unverdienten Ruhmes.[3] Charakteristisch ist seine Vorliebe für das theatralisch Effektvolle, die sich nicht nur in seinen litterarischen Erzeugnissen bemerkbar macht. Viel belacht wurde von seinen Zeitgenossen seine an die Abenteuer der mittelalterlichen Spielmannsdichtung erinnernde Brautwerbung.

[1] Der Paß trägt die Jahreszahl 1591, es ist aber zu beachten, daß in England damals nach Marienjahren gerechnet wurde.

[2] Cohn, a. a. O., S. XXIX.

[3] Vergl. die Einleitung zu Tittmanns Ausgabe der Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig. 1870.

Er führte sich bei seiner Erkorenen, einer Tochter des uns schon bekannten Königs Friedrich II. von Dänemark, als Juwelenhändler ein und forderte als Preis eines Schmuckstücks, das die Prinzessin erstehen wollte, ihre Gunst. Zur Strafe wurde er in den Kerker geworfen und gefangen gehalten, bis sich der Vorfall nach Eintreffen des herzoglichen Gefolges zur allgemeinen Heiterkeit aufklärte. Wahrscheinlich hat den Herzog gerade diese Brautfahrt englischen Einflüssen näher gebracht; der Hof seines Schwiegervaters war wenige Jahre vorher Schauplatz englischer Theateraufführungen gewesen, und vielleicht wirkten auch diesmal bei den Hochzeitsfeierlichkeiten, zu denen König Jakob von England mit seiner dänischen Gemahlin, der Schwester der jungen Braut, erschien, englische Schauspieler mit und erweckten in dem Fürsten den Wunsch, der fremden Kunst in seiner Residenz eine Heimstätte zu bereiten.

1593—94 ließ der Herzog eine Anzahl eigner Dramen im Druck erscheinen, die schon auf den ersten Blick ausländische Einwirkung verraten: ganz im Gegensatz zu der bisherigen heimischen Überlieferung, die als Haupterfordernis eines regelrechten Dramas die gebundene Rede verlangte, sind sie in Anlehnung an die Spielweise der englischen Komödianten in Prosa geschrieben. Der Narr hat seine alte Freiheit, nach Belieben in jeder Scene auftreten und bei passender oder unpassender Gelegenheit seine improvisierten Scherze vorbringen zu dürfen, eingebüßt: er muß sich mit einer fest begrenzten, für plötzliche Einfälle keinen Raum lassenden Rolle begnügen. Haupt- und Nebenhandlung laufen nicht unabhängig, zwei vollständig getrennte Aktionen bildend neben einander her, sondern sind wie im englischen Kunstdrama mit großem Geschick in einander verwoben. Zudem zeigt die ganze Anlage der Stücke, Scenenfolge und Dialog eine für deutsche Verhältnisse ungewöhnliche Bühnenerfahrung und ist für einen Schauplatz berechnet, wie ihn bloß das englische Theater bieten konnte. Zweifellos entstanden diese Dramen unter der Mithilfe englischer Komödianten, die Bezeichnung des Narren als Bouscheten führt direkt auf ein Mitglied der Browneschen Truppe, auf Sackeville, der sich unter diesem Namen einen eignen Clowntypus geschaffen hatte.

Der üppige Hof des lebensfrohen Herzogs bot der Künstlerschar sicherlich einen angenehmen Aufenthalt, mit Recht mochte es ihrer Eitelkeit schmeicheln, sich als Lehrmeister eines deutschen Fürsten betrachten zu dürfen, doch ihre Unrast hielt sie nicht lange. Frankfurt war ihr nächstes Ziel. Diese Stadt, an dem Kreuzungspunkte der

bedeutendsten Verkehrsstraßen gelegen, hatte sich zum Mittelpunkte des deutschen Handels emporgeschwungen, zweimal jährlich versammelte sie gelegentlich ihrer berühmten Messen Tausende von auswärtigen Kaufleuten und Gewerbetreibenden in ihren Mauern. Dieser gewaltige Fremdenzustrom hatte die alte Reichs- und Krönungsstadt dem fahrenden Volk jeder Gattung zu einem Anziehungspunkte ersten Ranges gemacht; Nürnberger Meistersinger und französische Berufskomödianten hatten teils mit, teils ohne Erfolg sich bemüht, hier festen Fuß zu fassen. Ihrem Beispiele folgten die Engländer. Am 30. August 1592 reichte Browne sein Zulassungsgesuch ein, das den ehrwürdigen Bürgermeister Hironymus in nicht geringes Erstaunen versetzt zu haben scheint, er berichtet den Vätern der Stadt: „Es seien etliche fremde Komödianten aus England übers Meer herübergekommen“, die in dieser Herbstmesse ihre Komödien aufführen wollten, nachdem sie zuerst dem hochweisen Rat eine Probe ihrer Kunst abgelegt hätten.[1] Diese Probevorstellung muß zur völligen Zufriedenheit ausgefallen sein, denn die Fahrenden erhalten sofort die nachgesuchte Erlaubnis. Das Reisebüchlein eines württembergischen Kaufmanns, der selbst längere Zeit in England gewesen und deshalb der englischen Sprache vollständig mächtig war, überliefert wenigstens eine kurze Notiz über das Repertoire der Schauspieler; nach dieser wurden von den „Englischen“ mehrere Stücke des „dort im Inselland gar berühmten Herren Christopher Marlowe“ und auch „das lustige Spill Gammer Gurtons Needle mit allerlei künstlich Verdrehungen auf das theatro gebracht“.[2] Die Frankfurter hatten also Gelegenheit, neben einer derben Burleske die Werke des genialsten, vorshakespearischen Dramatikers kennen zu lernen; sicherlich durften die Darsteller erwarten, daß die Kraft und Schönheit der Sprache Marlowe's, die Glut seiner Leidenschaft, die tragische Größe seiner Helden auf das naive, nur Darbietungen niedrigster Art gewöhnte Publikum eine geradezu zündende Wirkung ausüben, es begeistern und fortreißen würde. Diese Erwartungen aber wurden bitter getäuscht, der erhoffte Beifallssturm blieb aus; das erste öffentliche Auftreten der Engländer endete, wie es scheint, mit einem traurigen Fiasko. Auch in Nürnberg (August 1593), wohin die Fremden sich vermutlich von Köln[3] aus (Oktober und November 1592) wandten,

[1] E. Mentzel, Gesch. d. Schauspielkunst in Frankfurt, 1882, S. 23.

[2] E. Mentzel, ibid.

[3] J. Wolter, Chronologie des Theaters der Reichsstadt Cöln. Zeitschrift des Bergischen Geschichtsvereins 32, 90.

schien ihnen das Glück nicht gelächelt zu haben, wenigstens gehen die sonst so reichlich fließenden urkundlichen Berichte über dieses Gastspiel mit auffallender Kürze hinweg.[1] Dennoch ließ man den Mut nicht sinken. Ende August 1593 erschien Browne mit „Thomas Sachsweil und Johann Bradenstreit et Consorten“ wieder in Frankfurt und bat um die Erlaubnis, gelehrte, „von einem von ihnen selbst erfundene geistliche Komödien in englischer Sprache“ zur Aufführung bringen zu dürfen.[2] Diese Worte geben den Schlüssel ab für das Rätsel des ersten Mißerfolges. Die Truppe war ebensowenig wie die des Jahres 1586 der deutschen Sprache kundig, sondern bediente sich des heimatlichen Idioms, das von der Masse des Volkes natürlich nicht verstanden wurde. Der künstlerische Wert der Darbietungen ging auf diese Weise zum größten Teil verloren, und für diesen Ausfall vermochte selbst die hochentwickelte Bühnentechnik der Fremden, ihr charakteristisches Kostüm, ihre „allerley künstliche Verdrehungen“, wie Tänze und Pantomimen keinen hinreichenden Ersatz zu bieten. Lange Zeit blieb der Gebrauch der Muttersprache bei den Aufführungen der englischen Komödianten herrschend. Gegen 1596 verpflichtete das Bestallungsdekret des Landgrafen von Hessen die Schauspieler Browne und Kinigsmann deutsche Dramen ins Englische zu übersetzen und über gegebene Stoffe englische Stücke auszuarbeiten; und noch 1604 hebt die Truppe Theers in Nürnberg und 1605 diejenige Machins und Reeves hervor, daß ihre Stücke in deutscher Zunge über die Bretter gingen. Der Übergang vollzog sich vielleicht in der Weise, daß man, um den Darstellungen eine erhöhte Anziehungskraft zu geben, die Schalksperson deutsch reden ließ; diese Stufe der Entwicklung, die natürlich nicht überall zu gleicher Zeit erreicht wurde und nicht die gleichen Formen annahm, finden wir bei einer Truppe, die unter der Leitung eines gewissen John Kemp nach längerem Aufenthalt in Köln, Amsterdam, am Hofe des Grafen von Redberg (Rietberg an der Ems) und Burg Steinfurt (in der Nähe von Münster) Ende November 1601 in Münster Aufführungen veranstaltete.[3] Röchells Chronik dieser Stadt berichtet darüber: „Den 26. Novembris sindt alhir angekommen elven Engellender, so

[1] Archiv für Litteraturgeschichte. Bd. 14, 116.

[2] E. Mentzel, a. a. O., 25.

[3] Vergl. über die Wanderzüge dieses John Kemp, der aber nicht mit dem bekannten William Kemp zu verwechseln ist — letzterer war schon am 2. September 1602 wieder nach London zurückgekehrt — Wormsstall Zeitschr. für Vaterl. Gesch. und Altertumskunde Westfalens 56, 75. Bolte Shakesp. Jahrb. 36, 273.

alle jungi und rasche Gesellen waren, ausgenommen einer, so zem-lichen althers war, der alle dinge regerede. Dieselben agerden vif Dage up dem radthuse achter einandern vif verscheiden comedien in ihrer engelschen Sprake. Sie hetten bie sich vielle verscheiden instrumenten, dar sie uf speleten, als luten, zitteren, fiolen, pipen und derglichen; sie dantzeden vielle neuwe und frömmede dentze (so hier zu lande nicht gebruechlich) in anfang und Ende der comedien. Sie hetten bei sich einen schalkes naren, so in duetscher sprache vielle bötze und geckerie machede under den ageren, wenn sie einen neuen actum wolten anfangen und sich umbkledden, darmidt ehr das volck lachent machede. Sie waren von den rade vergeliedet nich lenger als ses taghe. Do die umb waren, mosten sie wedder wichen. Sie kregen in den vif taghen von den, so es hören und sehen wollten, vielle geldes; dan ein jeder moste ihnen geben zu jeder Reise einen schillinck".[1]

Im allgemeinen waren ja fremdsprachige Vorstellungen in Deutschland nicht selten, doch die italienischen und französischen Schauspieler wandten sich zumeist an die höchststehenden Kreise, und die lateinischen Schulkomödien und Jesuitendramen trugen dem mangelnden Verständnis wenigstens insoweit Rechnung, daß sie das Publikum durch deutsche Inhaltsangaben, sogenannte Argumente, mit dem Gang der Handlung bekannt machten. Browne suchte diese Schwierigkeiten, die er vollständig zu beseitigen nicht imstande war, auf geschickte Weise zu umgehen, indem er sich auf geistliche Dramen, wie Abraham und Lot, Untergang von Sodom und Gomora beschränkte; die Wahl eines biblischen Stoffes ermöglichte jedem das Verständnis der dargestellten Begebenheiten und gestattete den Schauspielern, den Schwerpunkt ihres Könnens auf mimische Künste, Musik und Tanz zu legen.

Kurz nach diesem Auftreten in Frankfurt kehrte Browne nach England zurück, die Gründe für diesen plötzlichen Entschluß entziehen sich unserer Kenntnis, vielleicht sah er sich in seinen hochgespannten Erwartungen, die er an seine Kunstreise geknüpft hatte, getäuscht, vielleicht, und das scheint wahrscheinlicher zu sein, bot sich ihm in der Heimat günstige Gelegenheit zu einem neuen, große Erfolge versprechenden Unternehmen. Seinem Prinzipal schloß sich der uns durch Howards Paß bekannte Richard Jones an; für September 1594 ist seine Anwesenheit in London durch Henslowes Diary bezeugt, 1595 wurde er Mitglied der Truppe des Earl of Nottingham, später trat er in diejenige

[1] Nach Janssens Ausgabe der Chronik Röchells, mitgeteilt bei Cohn CXXXIV.

des Henslowe und Edward Alleyn ein und knüpfte auf diese Weise nähere Beziehungen zu Shakespeare an.[1]

Ein Teil der Truppe blieb in Deutschland und trat in die Dienste des Landgrafen Moritz von Hessen,[2] dessen Hof ebenso wie die benachbarte Wolfenbütteler Residenz allen künstlerischen Bestrebungen eine Heimstätte bot. Mit sicherem Blick wußte der Fürst die bedeutendsten musikalischen Kräfte an sich zu ziehen; seine aus 19 Mitgliedern bestehende Kapelle, die lange Zeit unter der Leitung des bekannten Heinrich Schütz stand, zeichnete sich durch hervorragende Leistungen aus. Moritz besaß selbst eine nicht unbedeutende künstlerische Begabung, er komponierte eine Reihe von Fugen und Madrigale und versuchte sich als dramatischer Dichter nach dem Vorbilde des Terenz in mehreren lateinischen Schauspielen, die von den Zöglingen des neu errichteten Collegium Mauritianum bei Festlichkeiten zur Aufführung gebracht wurden. Oktober und die folgenden Monate des Jahres 1594 waren englische Komödianten bei dem Schuster Brockmann einquartiert, in einem uns erhaltenen Schreiben[3] bittet dieser den Landgrafen um Auszahlung der 3 fl. 12 Albus Herbergsgeld für zwei „Lautenisten“. 1595 werden dramatische Aufführungen der Engländer in der Wilhelmsburg zu Schmalkalden erwähnt, wobei auch ihre gymnastische Geschicklichkeit hervorgehoben wird: „einer“, so berichtet die Chronik Valentin Müllers, „sei in Paul Merkerts Hof gesprungen und die Wand rauff gelaufen“. Der Landgraf legte dem Wandertrieb der Mimen kein Hindernis in den Weg, unterstützte ihn vielmehr in jeder Weise. Schon 1595 befahl er seinem Agenten am Hofe zu Prag, „da seine Komödianten sich mit Urlaub auf Reisen begeben, solle er, wenn sie auch zu Prag agieren wollten, solches befördern.“ Ob diese Reise nach Prag aber schon zu dieser Zeit ausgeführt wurde, läßt sich nicht ermitteln, beglaubigt ist nur ein Aufenthalt in Nürnberg[4] (5. Juli 1596) und einige Tage später in Augsburg.[5] August desselben Jahres wurde dem Landgrafen ein Töchterchen geboren, die Patenstelle bei der Taufe desselben hatte der Fürst der ihm durch religiöse und politische Beziehungen gleich nahe stehenden

[1] Cohn XXIII.

[2] Duncker, Landgraf Moritz von Hessen und die englischen Komödianten, deutsche Rundschau 1886, 260.

[3] Shakesp. Jahrb. 14, 361.

[4] Archiv für Litteraturgeschichte 14, 117.

[5] Archiv für Litteraturgeschichte 12, 320,

Königin Elisabeth angetragen; diese kam gern seinem Wunsche nach und entsandte als ihren Vertreter den Grafen Lincoln, der mit großen Feierlichkeiten am 24. August in Cassel empfangen wurde.[1] In seinem Gefolge befanden sich John Webster und Robert Browne, vermutlich trat letzterer jetzt mit seinen Genossen für längere Zeit in die Dienste des Landgrafen, und in diesem Jahre, nicht um 1598, wie Könnecken und ihm folgend Creizenach[2] annimmt, wird auch wohl die Bestallungsurkunde für Robert Browne und Philipp Kingsmann ausgestellt sein, die Könnecken nach einem undatierten Concepte mitteilt.[3] Für das Jahr 1597 und 1598 sind nämlich englische Komödianten am Casseler Hofe nachweisbar, Ende Dezember 1597 trägt der Fürst seinem Kammermeister Johann Hengel auf, „die Engländer" zu einer Vorstellung nach dem nahe gelegenen Melchsungen zu beordern, und in den Kammerrechnungen der Jahre 1597–98 finden sich viele Beträge — so „für Dielen zum Gerüst der Komödie, für 6 Ellen weißes wollenes Tuch an die Engländer, für weiße Geckskleider, Schuhe für den Narren" —, die Aufführungen englischer Komödianten außer Frage stellen. Das erwähnte Bestallungsdekret setzt die Dienstleistungen Brownes dahin fest, daß er „jeder Zeitt schuldig unnd bereitt sein soll, uff unser erfordern und begeren neben seiner Gesellschaft unns allerlen Artt Lustiger Komödien, Tragödien unnd Spile, wie wir dieselben entweder selbst erfinden unnd ihm angeben werden, oder er von sich wissen oder erfinden wurtt, anstellen und halten, auch sowohl in Musika Vokali als Instrumentali wie auch in allen Anderen sachen darinnen wir ihnen geubtt erfahren, unnd dienlich wissen guttwillig unnd unverdrossen gebrauchen lassen." In dem Repertoire nehmen also neben den höher entwickelten Kunstdramen die Gattung der Singspiele und rein musikalische Aufführungen einen breiten Raum ein. Interessant ist die Thatsache, daß Browne nach fremder oder eigner Erfindung Dramen verfaßte, schon gelegentlich der Frankfurter Herbstmesse 1593 hatten wir Gelegenheit, ein Mitglied seiner Truppe als Dichter kennen zu lernen: diese Komödianten mußten eben in allen Satteln zu reiten verstehen. Ohne Erlaubnis darf die Gesellschaft sich nicht von Cassel entfernen, Gastspielreisen sind an die jedesmalige Genehmigung des Fürsten gebunden. Von besonderer Wichtigkeit ist die schon früher besprochene Verpflichtung Kingsmanns, nach gegebenen Stoffen Dramen in englischer

[1] Duncker, a. a. O., S. 265.

[2] Schauspiele der englischen Komödianten. 1889. S. VI.

[3] Zeitschr. f. vergl. Littgesch. N. F. 1, 85.

Sprache auszuarbeiten. Rommel,[1] der zuerst dieses Kontraktes Erwähnung thut, glaubte, daß die Komödianten die ihnen vom Landgraf aufgegebenen Argumente in seine, d. h. des Fürsten, also in die deutsche Sprache übertragen sollten, doch der Wortlaut der Urkunde widerspricht direkt einer solchen Annahme. Moritz von Hessen scheint für fremdsprachige Aufführungen überhaupt eine besondere Vorliebe gefaßt zu haben. Der Greifswalder Professor Friedrich Gerschow berichtet über eine Vorstellung der „edlen Knaben" des Landgrafen, bei welcher einige Lateinisch „tam soluta quam ligata oratione, Etzlich Graecisch, Italienisch, Frantzösisch, Englisch, Polenisch und Schlawonisch" redeten.[2] Gerade auf die Ausbildung dieser Hofschüler wurde im Kontrakt besonderes Gewicht gelegt; vielleicht schwebten dabei dem Landgrafen ähnliche Gedanken vor, wie sie einige Jahre später sein Leibarzt Johannes Rhenanus aussprach,[3] der in der langjährigen Schulung der englischen Komödianten durch erprobte schauspielerische Kräfte die Ursache ihres künstlerischen Übergewichtes sah. So wurde Browne gegen Zusicherung einer Extravergütung beauftragt, „ein oder mehr Knaben wie wir ihm dieselben jeder Zeit undergeben werden, eß seyn gleich in oder Ausländische, Abzurichtenn, damitt wir sie uffen fall unserm Lusten nach gebrauchen können".

In dem Bestallungsdekret führt Kinigsmann den Vornamen Philipp, während der Begleiter Brownes in Heidelberg 1598 Robert heißt. Könnecken nahm an, daß beide Personen identisch seien, und daß nur ein Schreibfehler vorliege; der richtige Name lautete nach seiner Ansicht Robert. Durch Crüger wurde aber ein Philipp Kinigsmann am 7. August 1599 in Straßburg belegt,[4] derselbe Philipp Kinigsmann begegnet uns Mai 1615 in London, wo er in Gemeinschaft mit Rudolf Rivens, Robert Jones und Philipp Rossiter die Erlaubnis zum Bau eines neuen Theaters erhielt.[5] Robert Kinigsmann hingegen ist Handelsmann in Straßburg geworden, am 22. Juni 1618 verwendet er sich beim Rat für seinen früheren Berufsgenossen Browne; der ehemalige fahrende Komödiant scheint es also zu einer recht einflußreichen Stellung gebracht zu haben, die ihm dann auch den 27. Juli 1618 das Straßburger Bürgerrecht verschaffte;[6] acht Jahre später erwähnen ihn die

[1] Geschichte Hessens VI, 401.

[2] Bolte, Zeitschr. f. vergl. Littgesch. N. F., 2, 360.

[3] Duncker, 262 ff.

[4] Englische Komöd. in Straßburg, Arch. f. Littgesch., 15, 114.

[5] Fleay, Transactions of the Royal Historical Society Vol.10, London 1882.

[6] Archiv f. Littgesch., 15, 120.

Ratsprotokolle dieser Stadt nochmals gelegentlich seines Versuches, dem Nachfolger Brownes, Green, Spielbewilligung zu verschaffen. Wir können also die beiden Kingsmann zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Ländern nachweisen, sodaß eine Identität beider Persönlichkeiten wohl als ausgeschlossen erscheinen darf.

Bis zum Jahre 1598 blieb Browne in hessischen Diensten, dann zog er, nachdem er 300 Thaler zur „Abfertigung" erhalten hatte, an den Hof des dem Landgrafen befreundeten Friedrich IV. von der Pfalz. Vielleicht bezieht sich auf diese Fahrt das bei Duncker (S. 266) abgedruckte Schreiben, aus dem sich ergiebt, daß der Landgraf seinen Komödianten eine prunkvolle Theatergarderobe hatte anfertigen lassen, die er ihnen auch bei ihren Gastreisen zur Verfügung stellte. Georg Webster, sicherlich identisch mit dem früher genannten John Webster, folgte seinen Genossen, doch macht der Wortlaut des Ausgabenverzeichnisses „Georg Webster, dem Engländer zur Reise nach Heidelberg 20 Thaler", es wahrscheinlich, daß er sich nur für diesen einen bestimmten Fall von Cassel entfernte, daß er nicht wie Browne seine Beziehungen zum landgräflichen Hofe gelöst hatte. Als Leiter der in Heidelberg gastierenden Truppe wird außer Browne und Robert Kingsmann Robert Ledbetter genannt. Auch von letzterem fehlen nähere Nachrichten. Nur einmal wird er in den englischen Schauspielerlisten erwähnt, nämlich auf dem Szenarium der 1597 von der Lord Admirals Gesellschaft viermal aufgeführten Tragödie „Frederick and Basilea".[1]

Für ein ganzes Jahr schwindet nun die Brownesche Truppe aus unserem Gesichtskreise, die nächste Kunde von ihr stammt aus Frankfurt, wo sie Ende 1599 nach Mentzels etwas lückenhaftem Berichte — auch Creizenachs Darstellung Seite VI ist unklar — sich um Zulassung bemüht, die ihr aber in Rücksicht auf die herrschende Pest verweigert wird.[2] Ein freundlicheres Entgegenkommen findet die Gesellschaft in Straßburg,[3] sie darf hier über die ihr anfangs gewährte Zeit hinaus von Ende Dezember 1599 bis Mitte Februar 1601 spielen. Das freilich durch Gewährung einer Ratsvorstellung erkaufte Wohlwollen der Behörden äußert sich auch in der Thatsache, daß man von dem herrschenden Gebrauch, fahrende Leute — denn als solche wurden die Komödianten angesehen — ins öffentliche Wirtshaus zu verweisen, Abstand nahm und den Fremden das Vorrecht der Selbst-

[1] Siehe Malone-Boswells Variorum Shakesp., Bd. 3, 356.

[2] Mentzel, 41.

[3] Arch. f. Littgesch., 15, 116.

beköstigung einräumte, nur der Wein wurde nicht frei gegeben, er mußte vom „Fulen Wurth“ bezogen werden. Vermutlich gehen auch auf Browne die Vorstellungen zurück, die Ende Februar in Memmingen (Bayern)[1], Mitte April in Köln gegeben werden[2], und da er Dezember wieder in Straßburg erscheint, so ist seine Truppe wohl auch identisch mit derjenigen, die am 3./13. Oktober[3] in München,[4] am 15./25. Oktober in Ulm[5] und am 21./31. desselben Monats in Stuttgart auftritt.[6] In der Bayrischen und Württembergischen Residenz führte sie dem Hof ihre Kunst vor, in München sicherlich mit großem Beifall, da Herzog Maximilian sonst kaum Veranlassung genommen hatte, sich für sie bei den städtischen Behörden zu verwenden. Über Straßburg[7] (Dezember 1600) kehrte man Ostern 1601 nach Frankfurt zurück, doch obwohl die Mimen vor $1^1/_2$ Jahren während der verderblichen Seuche auf bessere Zeiten vertröstet waren, bedurfte es einer zweimaligen Supplikation, bevor sich ihnen die Thore der Stadt gastlich öffneten.[8] Eine Stelle in ihrer Eingabe, „sie seien auch Johannen Buscheten und noch anderer in unserer Compagnei gehörige Komödianten mehr gewärtig“, berechtigt zu der Vermutung, daß der Braunschweigische Hofkomödiant Sackeville, der unter dem Clownnamen John Bouset in Frankfurt rühmlichst bekannt war, sich für einige Zeit von der Braunschweigischen Truppe entfernt hatte, oder daß Browne selbst in Braunschweigische Dienste getreten war. Die Mitwirkung Sackevilles, der sich recht früh eine gründliche Kenntnis der deutschen Sprache angeeignet hatte, bietet hinreichende Gewähr, daß dem Publikum nicht wieder durch Aufführungen in englischer Sprache der Genuß an den Darbietungen zum größten Teil verkümmert wurde. Wahrscheinlich waren überhaupt zu der Zeit sämtliche Mitglieder der Bande des Deutschen vollständig mächtig, und so durfte man denn ohne Gefahr den biblischen Dramen, durch deren allgemein bekannten Inhalt man ja dem mangelhaften Verständnis der Zuschauer zur Hilfe kommen wollte, die bevorzugte Stellung im Repertoire entziehen, und „schon

[1] Cohn, LXXVI.

[2] Wolter, a. a. O., 91. Unsere Vermutung gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit, daß in Kölu und in Straßburg die Mitgliederzahl der Gesellschaft auf 12 Personen angegeben wird.

[3] Über die durch eine nur teilweise erfolgte Annahme des neuen Gregorianischen Kalenders entstandene 10 Tage betragende Datumsdifferenz vergl. Trautmann, Arch. f. Littgesch., 14, 144.

[4] Arch. f. Littgesch., 12, 319. — [5] Arch. f. Littgesch., 13, 317.

[6] Arch. f. Littgesch., 15, 214. — [7] Arch. f. Littgesch., 15, 116. — [8] Mentzel, 46.

herrliche, freudige und trostreiche Komödien aus den Historiis" zur Darstellung bringen. Bezeugt ist die Aufführung von Kyds „spanisch Tragedy", jenem bekannten Werke, das durch seine bis ins Maßlose gesteigerte Anhäufung von blutigen Mord- und Greuelscenen der Stammvater eines sich weit verzweigenden Geschlechtes von Blut- und Rachetragödien wurde und so auf die Weiterentwickelung des englischen Trauerspiels einen wenig heilsamen Einfluß ausübte. Da die Komödianten durch Kontraste zu wirken liebten, ließen sie sich die Pflege einer „lieblichen Musika" besonders angelegen sein und verschrieben sich in reklamehafter Weise die zu diesem Zwecke erforderlichen Kräfte aus Venedig; ob freilich wirklich italienische Musiker in die Truppe aufgenommen wurden, oder ob sich bei der ganzen Angabe es nur um eine Mystifikation handelt etwa in dem Sinne, daß man aus Italien zurückkehrende Landsleute anwarb, muß dahin gestellt bleiben. Am 24. Juni 1601 nimmt Browne in Straßburg Aufenthalt,[1] dann treffen wir ihn erst wieder September 1602 in Frankfurt an,[2] neben ihm einen gewissen Robert Jones, sicherlich identisch mit dem früher erwähnten Richard Jones, den sein Wandertrieb nicht länger in London gehalten hatte. Browne entfaltet jetzt eine große Thätigkeit, sie beginnt mit einem Besuche Ulms[3] (5. November 1602). Der Rat zeigte sich für eine Extravorstellung durch Gewährung von Spielverlängerung und Überweisung von 24 Gulden erkenntlich, ließ sich aber dafür eine Reihe von Sitzplätzen zur Verfügung stellen und bat sich aus, daß „das häuffig zulauffen daselbst abgeschafft werde". Am 25. November/5. Dezember wird Browne in Augsburg auf Lichtmeß vertröstet, auch in Nürnberg lassen „gefehrliche Zeitten" den Behörden sein Gastspiel als unangebracht erscheinen;[1] doch war der ablehnende Bescheid in so wohlwollendem Tone gehalten, daß die Schauspieler, nachdem sie Lichtmeß (2. Februar) wahrscheinlich von der ihnen in Augsburg erteilten Erlaubnis Gebrauch gemacht hatten, schon am 15./5. Februar mit besserem Glück wieder ihr Heil in Nürnberg versuchen konnten. Die Ostermesse 1603 lockte Browne nach Frankfurt,[5] hier traf er mit den „fürstlich hessischen Komödianten" zusammen, die sich unter der Leitung Websters, Machins, Reeves vor längerer Zeit

[1] Der Wortlaut des Ratserkenntnisses: „Es soll mit vorigen Conditionen, die gleichen Personen angezeugt, erlaubt sein" läßt sich nur auf Browne beziehen. Arch. f. Littgesch., 15, 116.

[2] Mentzel, S. 50. — [3] Arch. f. Littgesch., 13, 318.

[4] Arch. f. Littgesch., 14, 122. — [5] Mentzel, S. 50.

von seiner Truppe getrennt hatten. Das Gefühl der ursprünglichen Zusammengehörigkeit ließ den Konkurrenzneid wenigstens nicht nach außen in die Erscheinung treten, gemeinsam beschwerte man sich, allerdings vergebens, gegen den zu niedrig angesetzten Eintrittspreis von 4 Pfennigen. Auch die Herbstmesse des Jahres 1604 fand Browne wieder in der alten Reichs- und Krönungsstadt, er war durch seine ständigen Besuche in Frankfurt so bekannt geworden, daß die Ratsprotokolle mit einem Anflug von achtungsvoller Vertrautheit dem beliebten Künstler den Namen „der alte Komödiant" geben.[1] Vermutlich war es seine Gesellschaft, die am 10. Mai 1605 in Nördlingen Vorstellungen veranstaltete,[2] und die sich am 27. Mai und 10. Juni erfolglos in Ulm um Zulassung bemühte.[3] Ende Juni 1606 eröffnete sie in Straßburg ihre Bühne;[4] ihr guter Ruf überwand den gehässigen Widerstand der Geistlichkeit, die selbst gegen Aufführungen an Werktagen während der Predigt Einspruch erhob; nur insoweit trug der Magistrat den kirchlichen Wünschen Rechnung, daß er die Komödianten verpflichtete, ihre geräuschvolle, mit Trommelschlag begleitete öffentliche Ankündigung der Vorstellung während des Gottesdienstes in der Nähe des Münsters zu unterlassen. Ungern schied das Schauspielervölklein von einer so guten Einnahmequelle, doch die Bitte des zweiten Prinzipals Johann Grien (Green) um Prolongation fand trotz des Hinweises auf den durch eine Feuersbrunst und Konkurrenz der Studenten erlittenen Schaden keine Berücksichtigung. So zog man nach Ulm,[5] (7. bis 15. August) und von dort nach Frankfurt.

Hier hatte man inzwischen böse Erfahrungen mit den Engländern gemacht. Das lange Wanderleben hatte einen entsittlichenden Einfluß auf die meisten Komödianten-Gesellschaften ausgeübt und ein bedenkliches Sinken ihres künstlerischen Niveaus bewirkt. Der schlagfertige, witzige fool, dessen Worte unter der Hülle närrisch abstruser Geschwätzigkeit einen tiefen Kern echter Weltweisheit enthielten, sank immer mehr zu dem zotenreißenden Hanswurst herab, man scheute selbst vor den derbsten Obscönitäten nicht zurück, um die Gallerie in guter Laune zu halten. Auf diese Verhältnisse nahm Browne Bezug,

[1] Mentzel, S. 51.

[2] Arch. f. Littgesch., 13, 71.

[3] Krauß, Vierteljahrschrift f. Landesgesch. Württembergs N. F., 7, S. 92, möchte diese Gesellschaft mit derjenigen Machins und Reeves zusammenbringen, aber ein Vergleich der Daten läßt dies nicht zu.

[4] Arch. f. Littgesch., 15, 118. — [5] Arch. f. Littgesch., 13, 320.

als er, sich als Förderer der allgemeinen Moralität hinstellend, in seinem Gesuche erklärte,[1] „daß niemand Durch unsere Spiel geärgert worden, Sondern Jedermann darbey Er sich zu bespiegeln, seiner Schwachheit zu erinnern und demnächst was lasterhaftes Zu fliehen und hingegen aller Erbarkeyt und Tugend nachzujagen gelegenheit Und Ursach an die Hand gegeben uberkehme“. Diese Worte waren dem Mann, dessen „ohn dadelichtes Betragen“ auch noch späterhin rühmend hervorgehoben wird, und der nach allem, was wir von ihm wissen, auf der Höhe schauspielerischer Kunst und einer ernsten Auffassung des schauspielerischen Berufes gestanden hat, sicherlich keine leere Phrase. Auch der Frankfurter Magistrat verschloß sich dieser Überzeugung nicht und gewährte ihm bereitwilligst die gewünschte Spielerlaubnis. Ein weiter Umweg über Nürnberg[2] (Ende November) führte die Wanderer nach Cassel, dem Orte ihrer früheren langjährigen Thätigkeit. Sie traten hier während des Winters 1606 auf 1607 abermals in hessische Dienste, um diese aber schon den 1. März 1607 wieder aufzugeben. Ein zuerst von Wülcker[3] herausgegebenes Schreiben des landgräflichen Hofbeamten Johann Eckel an seinen Herrn legt die Gründe für den so rasch erfolgten Abbruch der Beziehungen dar. Eckel meldet dem Fürsten, daß er die Komödianten ausgelohnt und sie aufgefordert habe, sich „uff bewußte zeitt“, wahrscheinlich für den Winter, in Cassel wieder einzufinden. Die Mimen versicherten jedoch, daß eine Besoldung, die sie gezwungen hätte, 200 Thaler aus eigener Tasche zuzulegen, ihnen nicht genügen könne, nur des Fürsten Abwesenheit hätte sie verhindert, denselben um Deckung dieser Summe anzugehen; immerhin würden sie sich zur festgesetzten Zeit melden und ihre Forderung angeben. Wenige Tage später, am 17. März, wurde die Truppe, deren Führer Browne und Green sich trotz ihrer Verabschiedung in Cassel „fürstliche hessische Komödianten“ nennen, in Frankfurt zugelassen.[1] Die Verhandlungen mit dem hessischen Hofe scheiterten, wenigstens finden wir weder Browne noch seinen Nachfolger Green jemals wieder in Beziehung zu der Casseler Residenz. Die materielle Frage war sicherlich die entscheidende, ausschlaggebende gewesen; der Landgraf fand einen längeren Aufenthalt der zahlreichen und nicht gerade anspruchslosen Künstlerschar mit der Zeit zu kost-

[1] Mentzel S. 53. Meißner, Die engl. Komöd. z. Z. Shakespeares in Österreich. 1884. S. 68.

[2] Arch. f. Littgesch. 14, 124. — [3] Shakesp. Jahrb. 14, 360.

[4] Meißner, a. a. O., S. 71.

spielig, er begnügte sich deshalb für die Folge, wie wir sehen werden, mit minderwertigen Kräften, die auch entsprechend geringere Anforderungen stellten.

Die Frankfurter Ostermesse des Jahres 1607 bildete einen Wendepunkt in der Geschichte der Truppe. Man war des ständigen Umherziehens in den engen Grenzen des südlichen Deutschland müde geworden und sehnte sich nach Abwechselung, nach einer Erweiterung des Operationsfeldes. Der Norden und der Osten des Reiches war von den neuen litterarischen Strömungen noch so gut wie unberührt geblieben, die Nebenbuhlerschaft der französischen und italienischen Komödianten wagte sich selten bis zu diesen äußersten Enden des deutschen Sprachgebietes vor, hier gab es jungfräulichen Boden, der den Unternehmungslustigen reichen Ertrag versprach. Zudem bedingte schon der endgültige Verlust eines festen Rückhaltes an einem wohlgesinnten deutschen Fürstensitz eine Änderung des ganzen Feldzugsplanes. Der ruhige, bedächtige Browne freilich war kein Freund von Zukunftsmusik; er teilte nicht den Drang in die ungewisse Ferne. So trat er denn die Leitung der Gesellschaft seinem langjährigen Genossen und Mitprinzipal Green ab, und während dieser sich anschickte, mit frischem Mut seine neuen Pläne zu verwirklichen, schiffte er sich, der langen Wanderfahrten in der Fremde müde, wieder nach England ein. Dort beteiligte er sich 1610 mit anderen, der englischen Theater-Geschichte wohlbekannten Schauspielern an der Gründung einer neuen Gesellschaft von „the children of the Queen's Revels“.[1] Doch das Glück scheint ihm bei diesem Unternehmen nicht gelächelt zu haben, es wäre sonst wenigstens unverständlich, daß er in der gewitterschwangeren Zeit kurz vor Ausbruch des so lange drohenden Krieges sich zu einem dritten Zuge nach Deutschland entschließen konnte.

Am 28. Mai 1618 taucht der alte Komödiant in Nürnberg mit einer völlig neuen Truppe auf,[2] von den 17 Mitgliedern derselben haben nur „2 Jungens“ an der lange Jahre zurückliegenden Theaterkampagne teilgenommen. So konnte der Magistrat, dem doch sicherlich die Erinnerung an die früheren Leistungen Brownes noch nicht aus dem Gedächtnisse geschwunden war, im Hinblick auf die neue Zusammensetzung der Gesellschaft die erbetene Zulassung an die Bedingung knüpfen „wann sie anderst geubte Komödianten seien“. Daß die Darbietungen der Engländer einen solchen Zweifel nicht rechtfertigten, zeigt

[1] Meißner, a. a. O., S. 69. — [2] Arch. f. Littgesch. 14, 130.

die gastliche Annahme, die sie durch Vermittelung ihres ehemaligen Genossen Robert Königsmann in Straßburg (22. Juni bis Ende Juli)[1] und später während der Herbstmesse in Frankfurt fanden.[2] Nicht ohne Stolz berief sich Browne den Vertretern der letzteren Stadt gegenüber auf seine gerade hier rühmlichst bekannte Kunstlerthätigkeit und speziell auf die wichtige Thatsache, daß er nie wegen „Ueberforderung der Spectatores oder sonstiger Unbill" bestraft worden sei. Sein langjähriger Aufenthalt in London hatte ihm eine vollständige Auffrischung seines Repertoires ermöglicht, und so konnte er dem Publikum die Aufführung bisher in Deutschland gänzlich unbekannter Stücke, die er mit „allerlei erketzlichen Gezeug und herrliche Zuthaten" verzieren wollte, ankündigen. — Mittlerweile nahmen die politischen Unruhen eine immer drohendere Gestalt an, Böhmen, Mähren, Schlesien erhoben offen die Fahne der Empörung; von allen Seiten rüstete man, am fieberhaftesten im Osten und Süden des Reiches, hier drängte es zur baldigen Entscheidung. Der ängstliche Browne mochte sich in der Nähe des künftigen Kriegsschauplatzes nicht sonderlich behaglich fühlen, er zog deshalb nordwärts und begab sich Mitte Oktober 1619 nach Köln,[3] dort die Entwickelung der Dinge abwartend.

Vernichtend und verheerend brach das Unwetter über Deutschland herein, doch in seinem Anfangsstadium wenigstens schien es den Befürchtungen des fahrenden Völkleins nicht recht zu geben. Die böhmischen Stände erklärten Ferdinand II. für abgesetzt und wählten zu ihrem König Friedrich V. von der Pfalz, dessen Krönung am 4. November in Prag mit großem Pomp vollzogen wurde. Den prachtliebenden Herrscher kümmerte wenig die Last der Regierungsgeschäfte, er sonnte sich im Glanze der neuen Würde; Fest drängte sich auf Fest; man verschloß die Augen vor dem Abgrund, der sich immer tiefer unter den Füßen der Sorglosen aufthat. Browne nahm thätigen Anteil an den prunkvollen Veranstaltungen, die der kurzen Herrlichkeit des Winterkönigs

[1] Arch. f. Littgesch. 15, 120. — [2] Mentzel 60.

[3] Wolter, S. 97. Die Kölner Ratsprotokolle nennen zwar seinen Namen nicht, doch unsere Annahme erweist sich durch Betrachtung des folgenden Umstandes als begründet. 1649 heben Johann Weyde, Wilhelm Roe, Gellius in ihrem Bittgesuch an den Magistrat Köln hervor, daß sie schon vor 30 Jahren in dieser Stadt gespielt hätten. Zu ihrer Truppe gehörte auch Reinhold, und da wir denselben während des Jahres 1618 stets in Begleitung Brownes finden, so ist es wahrscheinlich, daß er zu dieser Zeit der Stadt Köln den Besuch abgestattet hat, dessen er und seine Genossen sich noch nach 30 Jahren erinnern.

einen trügerischen Reiz verliehen. In der pfälzischen Residenz war er schon vor langer Zeit (1598) ein gern gesehener Gast gewesen, hier durfte er in noch höherem Maße auf freudige Anerkennung und freiwillige Unterstützung rechnen, war doch die schöne Königin eine englische Prinzessin, eine Tochter Jakobs I., die aufgewachsen in den Traditionen der Blütezeit englischer Litteratur, dramatischen Aufführungen das regste Interesse entgegenbrachte. Der ehrenvolle Aufenthalt am Prager Hofe im Winter 1619 auf 1620[1] war der letzte Lichtblick in Brownes rastlosem Künstlerleben; der Ernst der Lage wurde den Komödianten unsanft zu Bewußtsein geführt, als sie der üppigen böhmischen Residenz den Rücken wandten. In ungewohnt barschem Tone versagte Nürnberg (28. Februar 1620) die erbetene Zulassung,[2] und als es ihnen mit Hilfe des Wirts gelang, in der ihnen wohlbekannten Stadt private Vorstellungen zu geben, nahm der Rat, der treu zu dem Kaiser hielt und vielleicht aus dem Grunde schon den vom feindlichen Lager Kommenden nicht wohlgesinnt war, eine so drohende Haltung an, daß es Browne doch vorzog, den Platz zu räumen und in Frankfurt sein Glück zu versuchen. Im Hinblick auf die gedrückte Stimmung, die infolge des Krieges auf allen Einsichtigen lastete, hob er in seinem Gesuche hervor, daß er „Vielen ein höchliches Oblectamentum und denen Melancholicis eine gute Recreation mit seinen Actionen bereiten wollte". Doch der Rat hielt „der gefehrlichen Kriegsleuffte" halber jedes öffentliche Vergnügen für unangebracht und zeigte sich erst zugänglicher, als die verwitwete Besitzerin des Theaterlokals unter der Versicherung, als „Fraw des Hauses" für die Moralität der aufgeführten Stücke einstehen zu wollen, sehr weitschweifig schilderte, welch' großer Schaden ihr und ihren unmündigen Kindern durch den Abzug der Mimen erwachsen würde.[3]

Nach diesem Frankfurter Aufenthalt hören wir nichts mehr von dem alten Komödianten. Der Tod muß bald nach dieser Zeit seinem ruhelosen Wanderleben ein Ende gesetzt haben. Browne ist die sympathischste Erscheinung unter den vielen, mehr oder minder fragwürdigen Gestalten der englischen Komödianten; Ehrlichkeit und Gediegenheit, die freilich hin und wieder einen etwas spießbürgerlichen Charakter annimmt, sind die Grundzüge seines Wesens. Aus all den Ratserlassen, die mit seiner Person sich befassen, klingt die hohe Anerkennung, die man seinem ernsten Streben zollt, nur zwingender Gründe wegen ver-

[1] Mentzel 61, Meißner 65. — [2] Arch. f. Littgesch. 14, 130. — [3] Mentzel 61.

sagt man im allgemeinen seinen Wünschen Gewährung und dann auch selten ohne einen Ausdruck des Bedauerns. Natürlich war Not und Mangel der treibende Anlaß zu seinen Wanderzügen, doch steckt in ihnen auch ein beträchtlicher Teil rein idealer, ehrlicher Kunstbegeisterung, die niemals die Kunst zum Geldgeschäft, zum bloßen Handwerk entweiht, und die den alten Komödianten hoch erhebt über das Niveau vieler nur auf die sinnlichen Triebe der Masse spekulierender, einzig dem materiellen Gewinn nachjagender Rivalen. Dem biederen, treuherzigen Wesen dieses Mannes entspricht vollständig sein schüchternes Benehmen nach außenhin; die Gabe, sich durch energisches Auftreten in Respekt zu setzen, war ihm versagt. Mit ängstlicher Bescheidenheit, an Widerstand nicht denkend, unterwarf er sich den oft launenhaften Beschlüssen des hochweisen Rates. Das Gefühl, als Fremder nur geduldet zu sein, und das Bewußtsein der sozialen Minderwertigkeit seines ganzen Standes, auf den noch unbefangen der alte Begriff der „unehrlichen Leute" angewendet wurde, lastete zu schwer auf ihm, um ihm den Mut zu geben, thörichten mittelalterlichen Vorurteilen das Recht der freien, tüchtigen Persönlichkeit entgegen zu stellen. Zu unpraktisch, um sich lange an einem Fürstenhof halten zu können, vielleicht auch ein zu großer Freund der Unabhängigkeit, um an einer solchen Stellung für die Dauer Gefallen zu finden, beschränkte er seine Thätigkeit zumeist auf sein Haupt- und Standquartier Frankfurt und auf die süddeutschen Reichsstädte; das Geschick, stets neue Einnahmequellen ausfindig zu machen, wenn die alten zu versiegen drohten, fehlte ihm.

III. Kapitel.

Die Greensche Truppe.

Alle diese Fähigkeiten, die Browne abgingen, vereinigten sich in vollkommenster Weise in seinem langjährigen Begleiter Green, der für viele Jahre die Leitung über die Truppe seines einstigen Meisters übernahm. Green ist berechnender, schlauer, dann aber auch vor allem viel thatkräftiger und beweglicher als der oft schwerfällige und unbehilfliche Browne. Sein Drang nach steter Abwechselung, seine Vorliebe für ein vagabundierendes Künstlerleben hält ihn nirgendwo für

längere Zeit, führt ihn kreuz und quer durch Deutschland und die Nachbarstaaten. Er bevorzugt ein durch häufige künstlerische Genüsse nicht verwöhntes, empfängliches Publikum und sucht in verständiger Würdigung des Sprichwortes: „Einem guten Freund soll man nicht zu oft kommen", stets neue Absatzgebiete für seine schauspielerischen Produktionen. Im allgemeinen zieht er den mühevollen und weniger einträglichen Wanderfahrten von Stadt zu Stadt den Aufenthalt an einem Fürstensitze vor und, vornehme Allüren sich rasch aneignend, bewegt er sich mit vollendeter Sicherheit auf dem Parkett der hohen Herrschaften. Der Beifall und die Gunst gekrönter Häupter giebt ihm in seinem Verhalten gegen die städtischen Behörden eine starke Dosis Selbstbewußtsein, das althergebrachte, unterthänige Katzbuckeln vor dem philisterhaft ehrsamen Rat ist ihm unbekannt, stolz als ein Gleichberechtigter und Gleichwertiger tritt er dem Magistrat gegenüber, er beginnt seine und seines Standes Macht zu fühlen. Auch in der Auffassung seines Berufes weicht er erheblich von Browne ab, künstlerische Ehrlichkeit ist weniger seine Stärke, dem Tagesgeschmack wird über Gebühr gehuldigt, als Maßstab für die Beurteilung eines Stückes zu sehr der Kassenerfolg in Betracht gezogen.

Johann Green hatte „als junger Gesell zuerst die feinen Jungfrauen und Weibsen" und später „fürtrefflich und gar ergeßlich" die Rolle des Clowns gespielt. Er trat Juni 1606 in Straßburg,[1] August 1606 und März 1607 in Frankfurt[2] auf. Nach dieser Ostermesse trennte er sich, wie schon früher hervorgehoben worden ist, von seinem Meister, um als Führer einer eignen Truppe neue Bahnen einzuschlagen. Über Elbing und Danzig[3] zog er in weitem Bogen nach Graz, wo er anfangs November eintraf.[4] Bis zum 19. November spielte er daselbst, folgte dann dem Erzherzog Ferdinand nach Passau und führte bei den dort veranstalteten Festlichkeiten zwei Stücke auf, die dem bischöflichen Hofe besonders zusagen mochten, die Komödie „von dem verlohrenen Sohne" und die „von den Juden". Ob Green sich auch nach Regensburg zur Eröffnung des Reichstages begab, ist unbestimmt, auf jeden Fall fand er sich am 6. Februar wieder in Graz ein und veranstaltete hier eine Reihe denkwürdiger Vorstellungen. Ein langer, köstlicher Brief der ob ihrer glücklichen Verlobung hocherfreuten Erzherzogin Magdalena, mehrere Schreiben des Erzherzogs Ferdinand

[1] Arch. f. Littgesch. 15, 118. — [2] Mentzel 53, Meißner 71.
[3] Bolte, Danziger Theater 35. — [4] Meißner 74.

geben uns willkommenen Aufschluß über diese anziehende Theaterepisode. Es waren schöne Tage, die die Fremden in dem auserwählten Kreise verleben durften. Ihre Darbietungen fanden ungeteilten Beifall, der Vergleich mit dem an dem streng katholischen Hofe recht beliebten Jesuitendrama fiel durchweg zu ihrem Gunsten aus. Erzherzog Ferdinand urteilt in ziemlich abfälliger Weise über die „Patres“, die gegen die Engländer weit zurückständen, und selbst der jesuitenfreundliche Arzt Guarinonius kann letzteren seine Anerkennung nicht versagen; vor allen ist die junge Erzherzogin des Lobes voll. Diese allgemeine Anerkennung giebt uns einen wertvollen Maßstab ab für die Beurteilung des damals herrschenden Geschmacks. Wie tief muß dieser gesunken sein, wenn der uns erhaltenen Komödie von „Niemand und Jemand“[1] aus dem Munde der Fürstin Magdalena das Prädikat „gewaltig artlich“ zuerkannt wird. Der heutige Leser findet dieses Werk in höchstem Maße ungeschickt, roh, gemein, und peinlich kommt ihm der gewaltige Unterschied zwischen dem hochentwickelten Inselreiche und dem damals auf der untersten Stufe künstlerischer Bildung stehenden Deutschland zum Bewußtsein, wenn er, wie wir es im zweiten Teil unserer Arbeit kurz versuchen wollen, das englische Original der deutschen Fassung gegenüber stellt. Die damalige Zeit dachte anders. Der erzherzoglichen Familie galt Green als Verkünder einer neuen Kunstlehre, dem man auch außerhalb der Bühne selbstverständlich mit der größten Hochachtung begegnete. Er wurde zu den Faschingsbelustigungen eingeladen, die Prinzessin führte ihm ihre Tanzarrangements vor und war stolz auf seinen Beifall. Green verstand es aber auch meisterhaft, die Rolle des gewandten Hofmanns zu spielen. Dem Erzherzog Maximilian, der seinen abwesenden Bruder Ferdinand vertrat, überreichte er die Niederschrift der genannten Komödie mit einer in lateinischen Distichen abgefaßten Widmung, die in ihrem Übermaß von Schmeichelei selbst einem in Diensten ergrauten Hofschranzen alle Ehre gemacht hätte.[2] Auch die Mitglieder seiner Truppe wußten sich an den vornehmen Ton zu gewöhnen. Die eigenartige Duellgeschichte eines Komödianten mit einem Franzosen bildete das Tagesgespräch, das ritterliche Benehmen des Engländers war Gegenstand allseitiger Anerkennung und veranlaßte die fürstliche Familie, den Schwerverwundeten, der sich

[1] F. Bischoff, „Niemand und Jemand“ in Graz 1608. Mitteilungen des historischen Vereins für Steiermark. Heft 47, 127.

[2] Bischoff, a. a. O., 139.

durch sofortige Beichte den streng katholischen Herrschaften noch mehr empfohlen hatte, zur Pflege in ihr Haus aufzunehmen. Am 16. Februar wurden die Komödianten mit der recht ansehnlichen Summe von 400 Thaler abgelohnt, sie beabsichtigten, sich nach Regensburg zum Erzherzog Ferdinand zu begeben, führten aber wahrscheinlich ihren Plan nicht aus.[1]

Für lange Zeit verlieren wir jetzt ihre Spur, die nächste Kunde von ihnen stammt aus Utrecht, wo sie am 15. November 1613 Aufführungen veranstalteten.[2] Sie nahmen dann am Wolfenbütteler Hofe bis Mai 1615 Aufenthalt[3] und trafen Ende Juli dieses Jahres in Danzig ein.[4] Greens gewandtem, liebenswürdigem Benehmen gelang es leicht, die Behörden und das Publikum für sich einzunehmen, seine große Beliebtheit zeigt am deutlichsten das Gesuch einer deutschen Truppe, die zu gleicher Zeit am selben Orte gastierte. Unter der in selbstbewußtestem Tone, dem man aber zu sehr die versteckte Furcht anmerkt, vorgebrachten Versicherung, daß ihre Vorstellungen denselben künstlerischen Wert besäßen wie die der Fremden, bat diese Gesellschaft, die in Diensten des Kurfürsten von Brandenburg stand und von einem poeta laureatus geleitet wurde, daß die Engländer entweder bis zum Ablauf der ihr bewilligten Spielzeit von jeder Aufführung Abstand zu nehmen, oder sich mit ihr zu gemeinsamer Thätigkeit zu verbinden veranlaßt werden möchten. Ihren Wünschen wußte sie geschickt durch einen Appell an das deutsche Nationalgefühl Nachdruck zu verleihen, doch hinderte dieser etwas stark aufgetragene Patriotismus sie andererseits nicht hervorzuheben, daß sie „wiewohl teützscher nation iedoch die in Englischer, Frantzösischer, Italienischer sprache, siten und gebrauch“ erfahren sei. Ihre Bitten fanden keine Berücksichtigung, und ihre Leistungen müssen derart hinter denen Greens zurückgestanden haben, daß ihr nur 2, diesem aber 3 Groschen Eintrittsgeld gestattet wurden. Aber trotz dieser Bevorzugung war Green nicht recht zufrieden, seinen beträchtlichen Ausgaben — er mußte 100 Mark für Aufbau des Gerüstes zahlen und außerdem täglich 2 Dukaten an die Stadtkasse entrichten — standen, da das Theaterlokal wenig Personen faßte, und die Anordnung des Geldes noch immer „fast gering“ war, nur bescheidene Einnahmen gegenüber. Erst ein 1616 unternommener Abstecher nach Kopenhagen

[1] Meißner, S. 85.
[2] A. van Sorgen, De Tooneelspeelkunst in Utrecht 1885.
[3] Cohn XXXIV. Bolte, 41, 47. — [4] Bolte, S. 41.

füllte wieder seine geleerten Kassen. Der Erfolg dieser Reise und die angenehme Aussicht, an dem polnischen Königssitze eine neue Stätte für seine Künstlerthätigkeit zu finden, versetzte ihn bei einem erneuten Besuche Danzigs (Juli 1616) in eine recht gehobene Stimmung.[1] Mit Worten, die vernehmlich an entsprechende Wendungen im Hamlet anklingen, feiert er die hohe Bedeutung der Schauspiele, und indem er seiner Bühne den Charakter einer moralischen Anstalt beilegt, bezeichnet er als ihren einzigen Zweck: „vom umwege des unguten die Zusehers und Anhörers abzuführen und auf den rechten wegk der Tugendt und Ehre zu leiten und zubewegen." Die Leistungen seiner Kompagnie scheinen in etwa wenigstens den ruhmredigen Ankündigungen entsprochen zu haben; der Rat zeigte sich für eine Gratisvorstellung durch Überweisung von 30 Mark sowie durch Einladung zu einem Gelage erkenntlich und erteilte der freilich in ungleich bescheidenerem Tone vorgebrachten Bitte um Spielverlängerung huldvoll Gewährung. Mittlerweile waren die Unterhandlungen mit Warschau zu befriedigendem Abschluß gelangt; Green erhielt ein festes Engagement, das er sicherlich seinen Grazer Beziehungen — die Gattin König Sigismunds war eine steirische Prinzessin — verdankte. Nach mehrmonatlichem Aufenthalte in Polen begab er sich nach Neisse, der Residenz des Grazer Erzherzogs Karl, damals Bischof von Breslau, der ihn am 18. März 1617 mit einem freundschaftlichen Begleitschreiben dem Kardinal Dietrichstein nach Olmütz zusandte.[2] Vielleicht hielt er sich auch kurze Zeit in Wien auf, wenn man dies aus einem Gesuche eines ehemaligen Genossen Greens an den Frankfurter Rat entnehmen will.[3] Freilich war die Kaiserstadt im allgemeinen zu dieser Zeit kein Anziehungspunkt für die Wandertruppen, die ständigen Streitigkeiten zwischen der protestantischen Bevölkerung und dem katholischen Herrscherhause ließen nicht die ruhige, lebensfrohe Stimmung aufkommen, wie sie zum Gedeihen der Kunst unerläßlich ist; abgesehen davon zeigte überhaupt der mißtrauische und verbitterte Kaiser Matthias, der ein freudloses Junggesellenleben führte, wenig Geneigtheit, die Rolle eines Mäcenas zu übernehmen. Dennoch erhielten die Mimen Gelegenheit, der Kaiserlichen Majestät ihre Kunst vorzuführen, wenn auch nicht in Wien, so doch in einer anderen Hauptstadt der österreichischen Monarchie, in Prag. Dem Drängen der Fürsten nachgebend, mußte sich der kinderlose Matthias entschließen, seinen Vetter, den Erzherzog Ferdinand von

[1] Bolte, 48. — [2] Meißner, 62. — [3] Meißner, 50.

Steiermark, zu seinem Nachfolger zu erwählen. Anläßlich der Krönung fanden große Festlichkeiten statt, die vom Erzherzog Karl und Kardinal Dietrichstein geleitet wurden; natürlich nahm man gern, um den feierlichen Veranstaltungen eine höhere Bedeutung zu geben, die Kunst der Engländer, die man nach ihrer langjährigen Wirksamkeit in Graz, Passau, Warschau, Neisse direkt als Steirische Hofkomödianten betrachten durfte, in Anspruch. Green führte in Gegenwart des Kaisers mehrere Dramen auf, für die er am 28. Juli 200 fl. ausbezahlt erhielt.[1]

1618 erschien Browne wieder in Deutschland, er hatte — wie oben ausgeführt — eine vollständig neue Truppe aus seiner Heimat mit herüber gebracht; Green verfügte ebenfalls über eine zahlreiche Schauspielerschar. Schon aus numerischen Gründen wäre eine Vereinigung beider Gesellschaften unzweckmäßig gewesen, vollständig unmöglich gemacht wurde sie durch die allgemeine Zeitlage. Eine dumpfe Schwüle herrschte überall in den deutschen Landen, die politischen Konflikte spitzten sich immer schärfer zu, einem großen künstlerischen Unternehmen, wie es die Verschmelzung beider Truppen dargestellt hätte, fehlte jede Aussicht auf Erfolg, es trug den Todeskeim in sich. So ging denn jeder seinen eigenen Weg. Browne begab sich an die Stätte der letzten Triumphe seines ehemaligen Genossen, an den jetzt protestantischen Hof des Winterkönigs nach Prag, Green zog nach Polen und unternahm von Warschau aus Wanderzüge durch das nördliche Deutschland, auf denen Rostock und Danzig ein kurzer Besuch abgestattet wurde.[2] (Mai und Juli 1619.) Doch die Beziehungen zwischen beiden Truppen waren recht rege. Robert Reinold, lange Zeit ein Gefährte Greens, schloß sich Browne an, vermutlich war er nicht der einzige, der sich dem alten, bei all seinen Leuten im besten Andenken stehenden Meister wieder zuwandte; leider ist unser Quellenmaterial zu dürftig, um weiteren Kombinationen einen sicheren Anhalt zu geben.

Mittlerweile hatte der Jahrzehnte hindurch angehäufte Zündstoff Feuer gefangen und den ungeheueren Brand des 30jährigen Krieges entfacht. Der ganze Süden des Reiches stand in hellen Flammen, deren greller Wiederschein sich bis zum Norden fortpflanzte, überall Angst und Entsetzen verbreitend. Da gab es für das lustige Schauspielervölklein keinen Platz mehr in Deutschland, inter arma silent musae. Green war einsichtig genug, den veränderten Zeitumständen

[1] Meißner, 59.

[2] Bolte, 51 ff., der dort ausgesprochene Zweifel an einem Auftreten Greens in den genannten Städten scheint mir unbegründet zu sein.

Rechnung zu tragen, er kehrte Ende April 1620 über Köln[1] und Utrecht[2] in seine Heimat zurück. Mit aufmerksamem Blicke verfolgte er den Gang der Ereignisse auf dem Kontinent, ständig bereit, seine so jählings unterbrochene Thätigkeit dort wieder aufzunehmen. Doch seine Geduld wurde auf eine harte Probe gestellt; erst Anfang des Jahres 1626, als das siegreiche Vordringen Wallensteins und Tillys den Kriegsschauplatz immer mehr auf den Norden beschränkte, und baldiger Friede in Aussicht stand, hielt Green den Augenblick zur Wiedereröffnung der Theaterkampagne für gekommen. Auf dem Wege in das Innere Deutschlands bildete Köln seine erste Etappe, der Erfolg hier gab seiner Unternehmungslust recht. Zu lange hatte das Volk unter dem Drucke des Kriegselendes geseufzt, um nicht eine Ablenkung von den ständigen Aufregungen und der herrschenden Not als eine Wohlthat zu empfinden. Green machte glänzende Geschäfte, erzielte so bedeutende Einnahmen, daß der Rat ihm eine Abgabe von 100 Thalern, die aber später auf die Hälfte ermäßigt wurde, zu Gunsten der Waisenkinder auftrug.[3] Freilich verstand es der schlaue Komödiantenführer auch, das Publikum zu fesseln; mit großem Geschick wußte er den Charakter seiner Truppe dem veränderten Geiste der Zeit anzupassen. Die acht langen Jahre des Krieges hatten ihre Wirkung auf die Zeitgenossen nicht verfehlt. Gefühlslosigkeit, Roheit, die sich späterhin noch so entsetzlich steigern sollte, hatte schon in bedenklicher Weise um sich gegriffen, der Menge des Volkes war jede Empfänglichkeit für einen höheren Kunstgenuß abhanden gekommen, nur schaurige Tragik, die an Blut und Leichen sich nicht genug thun konnte, freche, unflätige Komik vermochte noch die abgestumpften Nerven der Zuhörer zu reizen. Gerade auf die Ausbildung des possenhaften Genres wurde jetzt besonderes Gewicht gelegt, und um diese Thatsache auch nach außen hin genügend zu dokumentieren, legte sich die Truppe den Titel einer „bickelherings compagnia" zu.[4] Die Entstehung des Wortes Pickelhäring war lange Zeit Gegenstand einer vielumstrittenen Frage, die jetzt durch Creizenachs Ausführungen[5] gelöst zu sein scheint. Nach diesen schuf Robert Reinold, der 1616 im Gefolge Greens, 1618 in dem Brownes und 1626 wieder in dem Greens erscheint, unter Anlehnung an die Clownnamen Bouset und Stockfisch seiner Kollegen Sackeville und Spencer den Typus des Pickelhäring, der uns zuerst 1620 in der Sammlung eng-

[1] Wolter, 97. — [2] A. van Sorgen, a. a. O. — [3] Wolter 97.

[4] Arch. f. Littgesch., 14, 131.

[5] Schauspiele der engl. Komödianten XCIII.

lischer Schauspiele litterarisch fixiert entgegen tritt.[1] In der Truppe Greens befanden sich zahlreiche Deutsche, Green sprach in Frankfurt gelegentlich der Ostermesse 1626 die Hoffnung aus, daß „sein hüpfenden und spillenden Germans viel Ehre mit ihrem Gethu" einlegen würden.[2] Das deutsche Element war überhaupt von Anfang an in dieser Gesellschaft stark vertreten, so werden schon 1607 in Graz sächsische Schauspieler erwähnt.[3]

Von Frankfurt aus richtete Green durch Vermittlung des schon häufiger genannten Robert Kingmann ein Gesuch um Spielerlaubnis an den Rat der Stadt Straßburg, das aber abgeschlagen wurde, doch vertröstete der Magistrat den Bittsteller auf nächsten Johannis.[4] Green machte hiervon keinen Gebrauch, sondern reiste nach Schluß der Ostermesse wahrscheinlich einer Einladung des sächsischen Hofes folgend nach Dresden und führte dort vom 1. Juni bis 4. Dezember eine Reihe von Dramen auf, die für unsere spätere Untersuchung über das Repertoir der Engländer von der allergrößten Bedeutung sind.[5] Später begleitete der vielseitige Komödiantenchef den Kurfürsten nach Torgau, wo am 1. April 1627 die Vermählung der Prinzessin Sophie mit dem Landgrafen von Hessen-Darmstadt feierlich begangen wurde.[6] Eine Quartierliste — die Schauspieler waren in Privathäusern untergebracht — überliefert uns die Namen, leider zumeist aber nur die Vornamen der Komödianten. Es werden angeführt „Robert Pickelhering mit zwei Jungen (Robert Reinold), Jacob der Hesse, Johann Eydtwartt, Aron der Danzer, Thomas die Jungfraw, Johann Wilhelm der Kleiderverwahrer, der Engländer, der Rothkopf, vier Jungen". Nach Beendigung der Torgauer Festlichkeiten zogen die Mimen wieder nach Dresden und von dort am 30. Juli 1627 nach Nürnberg,[7] wurden aber hier trotz hoher Empfehlung abgewiesen. Nach einer harten und beschwerlichen Reise durch die von den Feinden besetzten Gegenden langten dann die „Cursächsisch bestallten Hofkomoedianten" in Frankfurt an und erhielten für die Dauer der Herbstmesse die nachgesuchte Spielerlaubnis.[8]

[1] Neuerdings hat wieder Schwering (zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland, Münster 1895) die niederländische Abkunft Pickelhärings glaubwürdig zu machen versucht, doch fehlt seinen Aufstellungen jede Beweiskraft. Vergl. auch Schlösser, Euphorion 4, 827.

[2] Meißner, 85. — [3] Bischoff, 135. — [4] Arch. f. Littgesch. 15, 21.

[5] Mentzel, S. 63. — [6] Cohn XCVII. — [7] Arch. f. Littgesch. 14, 131.

[8] Mentzel, S. 64.

Kurz nach dieser Zeit wird Green entweder gestorben oder nach England zurückgekehrt sein, denn von nun ab begegnen uns die kurfürstlich sächsischen Komödianten nicht mehr unter der Leitung Greens, sondern unter derjenigen von Reinold, Robinson, Pudsey. Die genannten Personen erscheinen als Vertreter der ehemals Browne-Greenschen Truppe noch lange Zeit hindurch im Norden und Süden Deutschlands, doch bevor wir ihre Kreuz- und Querzüge weiter verfolgen, müssen wir uns einige Jahrzehnte zurückwenden zu der Geschichte derjenigen Truppen, die sich ebenfalls zum größten Teil aus der Browne-Greenschen Gesellschaft entwickelt haben.

IV. Kapitel.

Die Sackevillesche Truppe.

Die erste Abzweigung von dem alten Stamm des Browneschen Ensembles stellt die Gesellschaft Sackevilles dar. Sackeville war 1592 mit Browne aus England herüber gekommen und hatte zunächst für kurze Zeit an dem Braunschweigischen Hofe Aufenthalt genommen. August 1593 unterzeichnete er in Gemeinschaft mit seinem Chef ein Gesuch an den Frankfurter Rat, vermutlich trennte sich kurz hierauf die Truppe; einige Komödianten kehrten mit Browne nach England zurück, andere traten in hessischen Dienst über, und wieder andere fanden unter der Leitung Sackevilles am Braunschweigischen Hofe eine bleibende Stätte. Bei der großen Vorliebe des Herzogs für dramatische Vorstellungen, bei seiner Nachahmung des englischen Theaters, wie sie in seinem dichterischen Schaffen zu Tage tritt, ist es sicher, daß gerade an seinem Hofe die Kunst der Fremden zu großer, ungehemmter Entfaltung gelangte. Um so bedauerlicher ist es, daß wir die Wirksamkeit dieser Gesellschaft nicht genauer verfolgen können, da die Hofrechnungsbücher von 1597 bis 1601 verloren gegangen sind; wir müssen uns mit den knappen Nachrichten zufrieden geben, die sich in den Archiven anderer Städte über sie finden. Obwohl diese Notizen äußerst knapp und dürftig sind, so geben sie uns doch ein ziemlich klares Bild von dem charakteristischen Gepräge der Truppe. Sackevilles künstlerische Stärke lag in den komischen Rollen, als Meister komischer Menschendarstellung feierte er seine größten Triumphe. Wie

wir schon früher gesehen haben, hatte er einen eignen Clowntypus, den Johannen Bouscheten, dessen Name von einem damals in England beliebten süßen Getränke „posset“ abgeleitet wird, geschaffen. Sackeville hat sich früh an den Gebrauch der deutschen Sprache gewöhnt, doch liebte er es seine Witzreden mit englischen und holländischen Brocken zu untermischen, teils um den komischen Effekt zu erhöhen, teils um seine natürlich noch immerhin mangelhafte Kenntnis des Deutschen so zu verbergen. Er stellte je nach Bedarf bald den witzigen, geistvollen englischen fool, bald den tölpelhaften, dummen, zotenden Clown dar; als letzterer besonders entfesselte er in den Singspielen wahre Stürme des Beifalls. Die allgemeine Gunst, deren sich dieser Witzbold erfreute, veranlaßte nicht nur — wie wir schon gesehen haben — den Herzog Heinrich Julius von Braunschweig, sondern auch den zur Zeit bedeutendsten deutschen Dramatiker Jakob Ayrer, die komische Figur ihrer Stücke als Johann Bouscheten, beziehungsweise als „Engelländischen Jahn Possets“ auftreten zu lassen. Mehr noch als diese äußerliche Konzession an die englische Schaubühne zeigte der Versuch Ayrers, durch geschickte Nachahmungen die neue litterarische Gattung der Singspiele nach Deutschland zu verpflanzen, wie mächtig Sackevilles hoch entwickelte Kunst auf die deutsche, dramatische Produktion einwirkte. Ende April des Jahres 1596 hatte der kaiserliche Gerichtsprokurator zum erstenmal Gelegenheit, die Kunst der braunschweigischen Hofkomödianten kennen zu lernen. Der Nürnberger Rat, der den einheimischen und auswärtigen deutschen Schauspielertruppen gegenüber stets einen kühlen, oft sogar einen direkt schroffen Ton angeschlagen hatte, kam ihnen freundlich, fast aufmunternd entgegen.[1] Das Eintrittsgeld wurde ihrem Vorschlage gemäß auf 1 Batzen (= 4 Kr.) festgesetzt, eine verhältnismäßig recht hohe Summe, allerdings gegen die Verpflichtung einer Gratisvorstellung, deren Ertrag sicherlich den Armen zufiel. Ob Sackeville der Nachbarschaft Nürnbergs einen Besuch abgestattet hat, ist unbestimmt; lange kann er sich auf keinen Fall in Süddeutschland aufgehalten haben, denn August desselben Jahres finden wir ihn anläßlich der Krönung des dänischen Königs am Kopenhagener Hofe, der so aufs neue seine Vorliebe für das englische Schauspiel bekundete.[2] Im folgenden Jahre begegnet uns die Truppe wieder im Süden, sie erhielt unter wenig günstigen Bedingungen in

[1] Arch. f. Littgesch. 14, 117.
[2] Shakesp. Jahrb. 23, 103.

Ulm Zulassung[1] und spielte dann Anfang Mai zu Tübingen[2] vor dem Herzoge Friedrich I. von Württemberg, der seit seiner im Jahre 1592 unternommenen Reise nach London rege Beziehungen zu England unterhalten hatte.[3] Mitte Mai trat sie in Nürnberg, Ende Mai bis Anfang Juni in Augsburg[4] und wahrscheinlich kurz darauf in München auf.[5] Recht lohnend gestaltete sich ein Gastspiel in Straßburg[6] (23. Juli bis 13. August), der Zulauf zu ihren Vorstellungen war so stark, daß ein sonst recht beliebter Fechter seine Produktionen einstellen mußte. Ähnlich gute finanzielle Ergebnisse lieferte ein Besuch der Frankfurter Messe, mit dem die diesjährige süddeutsche Theaterkampagne ihren Abschluß fand.[7] Zur Darstellung gelangten außer englischen Stücken wahrscheinlich auch die deutschen Dramen des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig. Der Verfasser eines in Frankfurt erschienenen Verhaltungsbüchleins „von dem rechtmäßigen Wandel der Eheleutt" berichtet mit deutlichem Hinweis auf jene Zeit von Aufführungen der „Ehebrecherin" und des „Vincentius Ladislaus", und die wichtige Thatsache, daß mehrere Deutsche als Mitglieder der Gesellschaft erscheinen, macht diese Annahme noch glaubwürdiger. — Im schroffen Gegensatz zu der moralisierenden Richtung, in der sich diese Dramen zumeist bewegten, stand die schlüpfrige, grobsinnliche Tendenz der Singspiele, die den breitesten Raum im Repertoire einnahmen. Die Eigentümlichkeit und den durchschlagenden Erfolg dieser Verbindung von dramatischen, musikalischen und gymnastischen Künsten veranschaulicht treffend ein unter dem frischen Eindruck des jüngst Geschehenen verfaßte Schilderung in Marx Mangoldts Meßgedicht „Marktschiffs-Nachen" (Frankfurt 1597), die zumal sie zu den wenigen zeitgenössischen Stimmen gehört, die über die Eigenart der Engländer Auskunft geben, im Abdruck hier Platz finden möge:[8]

Als die Fechtschul hatt ein Endt,
Da war nun weiter mein Intent,
Zu sehen das Englische Spiel,
Dauon ich hab gehört so viel.
Wie der Narr drinnen, Jan genennt,
Mit Bossen wer so excellent:

[1] Arch. f. Littgesch. 13, 316. — [2] Arch. f. Littgesch. 15, 212.
[3] Pfaff, Geschichte der Stadt Stuttgart, Bd. 1, 116.
[4] Arch. f. Littgesch. 14, 118. — [5] Arch. f. Littgesch. 12, 319.
[6] Arch. f. Littgesch. 15, 115. — [7] Mentzel 31.
[8] Mitteilungen f. Gesch. und Altertumskunde in Frankfurt a. M., Bd. 6, Heft 2. — Goedeke, 2. Aufl. II, 527.

Welches ich auch bekenn fürwar,
Daß er damit ist Meister gar.
Verstellt also sein Angesicht,
Daß er keim Menschen gleich mehr sicht.
Auf Tölpisch Bossen ist sehr geschickt,
Hat Schuch, der keiner jhn nicht trückt.
In sein Hosen noch einr hett Platz,
Hat dran ein vngehewren Latz.
Sein Juppen jhn zum Narren macht,
Mit der Schlappen, die er nicht acht
Wann er da fängt zu löffeln an,
Vnd dünckt sich seyn ein fein Person.

Der Wursthänsel ist abgericht,
Auch zimlicher massen, wie man sicht:
Vertretten beyd jhr Stelle wol,

Den Springer ich auch loben soll,
Wegen seines hohen Springen,
Vnd auch noch anderer Dingen:
Höfflich ist in all seinen Sitten,
Im tantzen vnd all seinen Tritten.
Daß solches fürwar ein Lust zu sehen,
Wie glatt die Hosen jhm anstehen,
Welche mit Fleiß so zugericht,
Daß man was zwischen Beinen sicht:
Darnach etwan pflegen zu schawen,
Glüstige Weiber vnd Jungfrawen.
Wie dann eine am Fenster stundt,
Die solches nicht verbergen kundt:
So gnaw drauff s Gsicht wendt, daß man spürt,
Daß sie bestürtzt war, vnd verführt.

Ich glaub daß es ein frembde war,
Wie ihr Kleydung anzeigte zwar.
Ihr bestes Kleinod sie dran hieng,
Daß er nach jhrem Willen spreng.
Aber ich halt jhrs leicht zu gut,
Dann er so runde Springe thut.
Ist sonst auch wol proportionirt,
Sein langes Haar jhn auch was ziert.
Aber ein Kunst die fehlt jhm noch,
Vnd spreng er noch einest so hoch.
Welch wol diente zu seinen Sachen,
Wann er sich kündt vnsichtbar machen.
Noch mehr Gelt er verdienen möcht,
Dann nicht alle, versteht mich recht,
Hineyn zu diesem Spiele gehen,
Die lustige Comedien zsehen,

Oder der Music vnd Seiten spiel,
Zu gefallen, sonder jhr viel
Wegen deß Narren groben Bossen,
Vnd deß Springers glatten Hosen

Der Zudrang zu der Komödiantenbude am Main war so stark, daß Sackeville sich zu einer Erhöhung der festgesetzten Taxe von 2 Kreuzern (= 1 Albus) berechtigt glaubte; der Magistrat aber maß den „erzelten Ursachen" wenig Bedeutung bei und belegte ihn für sein Vergehen mit 20 fl. Geldstrafe. Trotz dieser Übertretungssünde hielt sich Sackeville in der Gunst des hohen Rates, und so erlangte er denn auch leicht die Erlaubnis, während einer kurzen Reise seine Frau in einem anständigen Bürgerhause unterbringen zu dürfen; seine Genossen Breitenstraße (Bradstread) und Jacob Biel (Bedel) hingegen mußten mit ihren Weibern in der öffentlichen Herberge Aufenthalt nehmen.[1]

In dem Howardischen Empfehlungsschreiben aus dem Jahre 1592 wird der „Frawen der Gesellen" noch keine Erwähnung gethan, sie hatten sich ihren Gatten nicht sofort angeschlossen, sondern waren ihnen erst gefolgt, als diese auf dem Kontinent eine sichere Existenz sich geschaffen hatten. An den Aufführungen beteiligten sie sich natürlich nicht, die weiblichen Rollen wurden ausschließlich von jugendlichen Schauspielern gegeben. Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eroberten sich die Frauen hauptsächlich unter Einfluß der von Italien aus sich verbreitenden Oper, die weibliche Mitwirkung unentbehrlich machte, einen dominierenden Platz auf der Bühne. Die ehrsamen Gattinnen der englischen Komödianten nahmen noch eine recht untergeordnete Stellung ein, sie führten die Wirtschaft, besserten die schadhaft gewordenen Kostüme und Dekorationen aus und erhoben an der Kasse das Entree.

Wohin sich Sackeville von Frankfurt aus wandte, ist unbestimmt, wahrscheinlich zog er sich wieder nach Wolfenbüttel zurück;[2] der Hof des Herzogs daselbst blieb dann für lange Jahre das alleinige, eng begrenzte Feld seiner künstlerischen Thätigkeit. 1601 erwartete ihn Browne in Frankfurt (vergleiche S. 17), 1602 erhielt er auf Betreiben der Herzogin für Aufführung seiner Komödien 100 Thaler ausbezahlt. Dies ist die letzte Notiz, die sich auf Sackeville in seiner Eigenschaft als Schauspieler bezieht; die anderen Eintragungen in den braun=

[1] Mentzel 31. — [2] Cohn XXXIV.

schweigischen Hofrechnungsbüchern nehmen auf den Handelsmann Sackeville Bezug. Ähnlich wie Robert Kingmann hatte der geriebene Komödiant den Beruf eines Schauspielers mit dem einträglicheren eines Kaufmanns vertauscht, das Vertrauen des Herzogs erhob ihn zum Hauptlieferanten des Braunschweigischen Hofes, und große Summen — 5000 Thaler werden einmal angeführt — gingen durch seine Hände. Sackeville brachte es in seiner neuen Stellung zum großen Wohlstand, wie eine Strophe aus einem 1615 erschienenen Gedicht „Ein Discurß von der Frankfurter Messe und ihrer unterschiedlichen Kauffleut gut und böß“ bezeugt. Es heißt da: „Der Narr macht lachen, doch ich weht — da ist keiner so gut wie Jahn Begeht — vor dieser Zeitt wol hat gethan — jetzt ist er ein reicher Handelsmann.“[1] Auf den Berufswechsel spielt ebenso eine Stelle aus Coryats Crudities an.[2] Der Verfasser der Crudities besuchte im Jahre 1608 die Frankfurter Herbstmesse und fand besonderes Vergnügen daran, die reichen Schätze, die in den Läden der Goldschmiede zur Schau lagen, zu besichtigen: „The wealth that I sawe here was incredible. The goodliest shew of ware that I sawe in all Franckford, saving that of the Goldsmittes, was made by an Englishman one Thomas Sackfield a Dorsetshire man, once a servant of my father, who went out of England but in a meane estate, but after hee hade spent a few yeares at the Duke of Brunswickis Court, hee so inriched himselfe of late, that his glittering shewe of ware in Franckford dit farre exell all the Dutchmen, French, Italians, or whom soever else.“ Auch E. Mentzel berichtet, allerdings ohne Quellenangabe, daß ein englischer Seidenhändler namens Thomas Sackeville von 1604 an die Frankfurter Messe häufiger besucht habe. Um die biographischen Notizen über Sackeville zu vervollständigen, sei des Spruches Erwähnung gethan, mit dem er am 1. Februar 1604 sich in das Album des Nürnbergischen Ratsherrn Cellarius eingetragen hat: „omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci“;[3] auch Bradstreed zeichnete sich mit seinem Namen am 24. März desselben Jahres daselbst ein. Die letzte Angabe über Sackeville stammt aus dem Jahre 1617, in dem er die rückständige Summe von 2564 fl. aus der Braunschweigischen Hofkasse ausbezahlt erhielt. Ob nach Sackevilles Austritt die Braunschweigische Truppe noch länger bestand, läßt sich nicht entscheiden, die am 27. Februar 1608 zu Wolfenbüttel Braunschweig auf

[1] Cohn XCI. — [2] Arch. f. Littgesch. 13, 417. — [3] Cohn XXXVIII.

tretenden englischen Schauspieler[1] werden wohl nicht mit den ehemaligen Braunschweigischen Hofkomödianten identisch sein.

V. Kapitel.

Die Truppe von Webster, Machin und Reeve.

1593 hatte sich Sackeville selbständig gemacht; fünf Jahre später, als Browne seine Verbindung mit dem Casseler Hofe löste, trennte sich von der alten Prinzipalschaft eine neue Truppe ab, die unter der Leitung Websters, der 1596 im Gefolge des Grafen Lincoln mit Browne nach Deutschland gekommen war und 1597 an dem Heidelberger Gastspiel teilgenommen hatte, die in hessischen Diensten verbliebenen Schauspieler zusammenfaßte. März 1600 erschienen die „fürstlich-hessischen Komödianten" in Frankfurt,[2] April in Nürnberg, als ihre Führer werden Webster, Machin, Hull und Sandt (letzterer vielleicht ein Deutscher) genannt. Nicht gern nahm sie der Nürnberger Magistrat auf; nur die Befürchtung, daß sie mit Umgehung eines etwaigen Verbotes in dem benachbarten Bambergischen Marktflecken Fürth ihre Bühne errichten und so Nürnberger Publikum und Geld nach auswärts locken möchten, machte ihn ihren Wünschen geneigt. Nach einer nicht näher bekannten Wanderschaft, auf der sie vielleicht im Oktober Dresden berührten,[3] stellten sie sich zur Ostermesse 1601 wieder in Frankfurt ein und erhielten, trotzdem schon zwei andere Gesellschaften zugelassen waren, „in Ansehung ihrer sunderlichen Stellung" sofort Spielerlaubnis, die ihnen auch wieder Herbst desselben Jahres erteilt wurde.[5] Ihre Darbietungen unterschieden sich wesentlich von denen Brownes, der zur selben Zeit in Frankfurt gastierte. Während dieser nämlich sich bestrebte, den Geschmack der Menge zu heben, statt zu ihm hinab zu steigen, ließ die Truppe Websters in erster Linie sich von Rücksichten auf die Masse leiten und suchte mehr durch Effekthascherei, glänzende Kostüme, Tanz- und Akrobatenkunststücke zu wirken. Bedeutendes leistete sie nur in der Musik, ihr allein verdankte sie ihre langjährige Stellung an der Residenz des Landgrafen Moritz. In Nürnberg wurde ihren musikalischen Produktionen anläßlich der „Ver

[1] Cohn XXXV. — [2] Mentzel 45. — [3] Arch. f. Littgesch. 14, 119.
[4] Cohn LXXVI. — [5] Mentzel S. 48.

ehrung", die der Rat ihr zukommen ließ, ausdrücklich Anerkennung gezollt, und ebenso trug auch späterhin die wohlgepflegte Tonkunst zu ihren großen Erfolgen bei. Die Konkurrenz dieser Truppe war so gefürchtet, daß Ostern 1602 fremde Komödianten aus Frankfurt abzuziehen willens sind, „wenn die von Cassel anhero kommen sollten".[1] Doch scheint diese Besorgnis unbegründet gewesen zu sein; die hessischen Hofschauspieler begegnen uns am Main erst Frühjahr 1603, Hull und Sandt sind aus der Leitung ausgeschieden, statt ihrer wird Ralph Reeve (Rudolphus Reesse) als dritter Prinzipal genannt. Bald trennte sich auch Machin von seinen Genossen und nahm Stellung bei dem Prinzen Christian von Brandenburg, der mit dem Herzoge Heinrich Julius von Braunschweig innig befreundet war und später dessen Schwiegersohn wurde. Die Brandenburgischen Hofkomödianten besuchten während der beiden Herbstmessen des Jahres 1604 Frankfurt, doch obwohl sie sich mit hochtönenden Worten als „die Dienstverwandten des durchlauchtigsten und hochgeborenen Fürsten und Herrn, Herrn Christian Markgrafen zu Brandenburg, zu Preußen, zu Stettin" einführten,[2] scheinen sie doch auf einer so niedrigen Stufe schauspielerischer Ausbildung gestanden zu haben, daß Machin es vorzog, seine Verbindung mit ihnen bald zu lösen und sich wieder mit Reeve zu vereinigen. Die Brandenburger kehrten wahrscheinlich nach Halle, dem Sitze ihres Protektors, der die Würde eines Administrators von Magdeburg besaß, zurück, begaben sich von dort Dominik 1605 nach Danzig und weiter nach Elbing.[3] Aus der letzten Stadt ausgewiesen, „weil sie in der Komödie schandbare Sachen vorgebracht", zogen sie Oktober desselben Jahres nach Königsberg, spielten dort vor der Herzogin Marie Eleonore[4] und hielten sich den Winter in Rostock auf.[5] Machin und Reeve erschienen Frühjahr 1605 mit einer aus 18 Personen, darunter 7 Musikern bestehenden Kompagnie in Frankfurt[6] wieder auf dem Plan; ihre Bühne, die „mit Kleidern, Tüchern und sunstigem Gezeug wohl ausstaffieret war", bewies auf's neue ihre Anziehungskraft auf die mit der gebotenen leichten schauspielerischen Ware sich gerne zufrieden gebende Menge. Die für jene Zeit beträchtlichen Unkosten — man zahlte 46 fl. Miete für Hof und Platz und 10 fl. für Auf- und Abschlagen des Gerüstes — veranlaßte die Prinzipale um Erhöhung der

[1] Mentzel S. 49. — [2] Mentzel S. 51.
[3] Bolte, S. 34. — [4] Hagen, S. 47 ff.
[5] Bärensprung, Gesch. des Theaters in Mecklenburg-Schwerin, 1837. S. 11.
[6] Mentzel, S. 52.

Taxe von 8 auf 12 Pf. (2 auf 3 Kr.) einzukommen, doch ihre Bitte fand keine Berücksichtigung. Von Frankfurt wandten sich die Mimen nach Straßburg,[1] doch trotz des Hinweises, daß sie „4 Jar lang bey landgraff Moritzen gehalten, furnemblich der Ursachen, daß sie ein solch Musicam haben, der gleichen nit baldt zu finden", versagte man ihnen am 11. Mai die Aufnahme. Der persönlichen Fürsprache des Landgrafen, der am 26. Mai in der Stadt eintraf, gelang es aber, den anfangs widerstrebenden Rat so freundlich zu stimmen, daß allen ihren Wünschen, selbst denen betreffs der sonst fast nie bewilligten Sonntagsaufführungen in der zuvorkommendsten Weise Gewährung erteilt wurde. Doch während die Komödianten so die Gunst der Straßburger sich erwarben, verloren sie kurz darauf durch eigene Schuld die des Frankfurter Magistrats.[2] Ungeachtet ihrer Versicherung, „nur zuchtige und liebliche Stücke agiren zu wollen" nahmen nämlich gelegentlich der Herbstmesse 1605 ihre Aufführungen, die schon früher allzugroße Ehrbarkeit gerade nicht gepredigt hatten, einen so ausgesprochen ennisch unsittlichen Charakter an, daß die Behörden in ihrer Eigenschaft als Wächter der Tugend und Förderer der Moral sich zum Eingreifen gezwungen sahen und empört über die „Zodden" und das „läppigte Gezeug" dem „Gauklergesindlein" die Thore der Stadt für fast drei Jahre verschlossen. Erst März 1608 wurden sie der Truppe, die auf die am 1. März 1607 erfolgte Verabschiedung Brownes hin wieder am Casseler Hofe Aufenthalt genommen hatte und jetzt ein ihre musikalischen Leistungen besonders hervorhebendes Empfehlungsschreiben des Landgrafen vorwies, wieder geöffnet, doch erst nachdem Reeve in demütigem Tone seine früheren Sünden eingestehend sich verpflichtet hatte, keinen Anlaß zur neuen Unzufriedenheit zu geben.[3] Durch den erlittenen Schaden klug geworden bemühte sich Reeve — er ist fortan der alleinige Prinzipal — eifrig, die verscherzte Zuneigung der strengen Herren wieder zu gewinnen; sicherlich suchte er gerade durch Aufführungen frommer Stücke „aus geistlicher Schrift" seine künstlerische und moralische Besserung zu dokumentieren, wie er auch kurz darauf in Nördlingen dem religiösen Empfinden der Zuschauer beziehungsweise des Magistrats Rechnung trug. So gelang es ihm denn auch, binnen kurzem sich in Frankfurt wieder derart lieb Kind zu machen, daß der Besuch der Herbstmesse 1608 und der Ostermesse 1609 auf keine Schwierigkeiten stieß.[4] An den Frankfurter Aufenthalt schlossen sich Streif- und Quer-

[1] Arch. f. Littgesch. 15, 117. — [2] Mentzel, S. 52.
[3] Meißner S. 73. — [4] Mentzel 54.

züge durch Süddeutschland. Den 10. Mai gastierten die „hessischen Musikanten und Komödianten“ in Stuttgart,[1] zogen dann nach Ulm[2] (19. Mai) und von dort unverrichteter Sache weiter nach Nördlingen[3] (9. Juni). Am 8. Juli erhielten sie in Nürnberg die nachgesuchte Zulassung,[4] ebenso am 8. August in Ulm,[5] in Augsburg aber wurden sie im selben Monat trotz zweimaligen Supplicierens abgewiesen.[6] Die Frankfurter Herbstmesse machte der diesjährigen süddeutschen Theaterkampagne ein Ende.[7] Wahrscheinlich um diese Zeit erfüllte der Landgraf von Hessen den Wunsch des Brandenburgischen Kurfürsten Johann Sigismund, ihm die Komödianten auf vier Wochen nach Berlin zu senden.[8] Zur Ostermesse 1610 agierten die „fürstlich hessischen Komödianten und Musikanten“ in Frankfurt[9] und zogen dann den „Mann uff“ wahrscheinlich nach Prag auf die große, vom Kaiser Rudolf II. berufene Fürsten-Versammlung, zu der auch Moritz von Hessen am 21. April erschien.[10] Juli 1610 wurde zu Jägerndorf die Hochzeit der sächsischen Prinzessin Christine mit dem Fürsten von Jägerndorf, dem Brandenburgischen Markgrafen Johann Georg, feierlich begangen;[11] bei den Festlichkeiten wirkten englische Komödianten mit, die, da sie von früheren Aufführungen in Stuttgart berichten, vermutlich der Truppe Reeves angehörten.[12] Es wird wohl dieselbe Truppe sein, die am 2. November in Nürnberg[13] und am 28. November in Ulm[14] einen abschlägigen Bescheid erhielt. März 1611 finden wir die hessischen Schauspieler in Frankfurt,[15] in demselben Jahre in Darmstadt, vielleicht geht auch die 1611 am Markgräflichen Hofe zu Halle dargestellte deutsche Bearbeitung des „Kaufmanns von Venedig“ auf diese Truppe zurück, deren Führer schon einmal vor wenigen Jahren in enger Verbindung mit dem Administrator von Magdeburg gestanden hatte.[16] Als zu Anfang des Jahres 1612 in Frankfurt die Krönung des Kaisers Matthias stattfand, empfahl Landgraf Moritz den Vätern der Stadt seine Komödianten, doch da die Trauerzeit um Kaiser Rudolf noch nicht abgelaufen war, wurden die Mimen abgewiesen und erst zur Herbstmesse zugelassen.[17] Anfang Oktober begleiteten sie den Landgrafen an den

[1] Arch. f. Littgesch. 15, 215. — [2] Arch. f. Littgesch. 13, 321.
[3] Arch. f. Littgesch. 13, 71. — [4] Arch. f. Littgesch. 14, 125.
[5] Arch. f. Littgesch. 13, 113. — [6] Arch. f. Littgesch. 13, 322.
[7] Mentzel 54. — [8] Rommel, Geschichte Hessens 6, 402.
[9] Mentzel 55. — [10] Meißner 46. — [11] Cohn LXXXIII.
[12] Arch. f. Littgesch. 15, 215. — [13] Arch. f. Littgesch. 14, 125.
[14] Arch. f. Littgesch. 13, 322. — [15] Mentzel 55. Cohn LIX.
[16] Cohn LXXXIX. — [17] Mentzel 58.

Hof zu Ansbach zur Feier der Hochzeit des Markgrafen Joachim Ernst von Brandenburg, dann traten sie vom 20. bis 23. Oktober in Nürnberg auf. Über ihre Vorstellungen giebt die gleichzeitige Chronik des Nürnberger Patriziers Stark ausführliche Mitteilungen,[1] aus denen hervorgeht, daß während der langen Jahre das künstlerische Niveau der Truppe sich stabil auf derselben Stufe gehalten hatte. Den idealen Aufgaben des Schauspielerstandes brachte man kein Interesse entgegen, ausgesprochen künstlerische Zwecke wurden nicht verfolgt, mimische Ballette, musikalische Einlagen, Tanz und gymnastische Fertigkeiten überwucherten das Repertoire. Doch der Erfolg war den Fahrenden bei dieser Spekulation auf die niederen Bedürfnisse der Menge sicher, ihre Kassen füllten sich, und andere Schätze als solche vom klingenden Wert begehrten sie ja nicht. Nach Besuch der Frankfurter Ostermesse 1613 löste die Truppe sich auf.[2] Reeve kehrte nach England zurück, im Jahre 1615 erhielt er mit Philipp Kingmann, Robert Jones und Rossiter zu London ein Patent zum Bau eines neuen Theaters.[3]

VI. Kapitel.

Die Truppe von Blackreude und Theer.

Eine dritte Truppe zweigte sich im Jahre 1603 von der Browneschen Gesellschaft ab. Frühjahr 1603 werden Thomas Blackreude und Johannes Theer als Mitglieder des Browneschen Ensembles genannt, zur Herbstmesse desselben Jahres hatten sie sich zu Führern einer eigenen Truppe aufgeschwungen und gaben in Frankfurt „Komödien und Tragödien zusammenst mit einer herrlichen und lieblichen Musica“.[4] Am Stuttgarter Hof verschönte ihre Kunst die Festlichkeiten, die anläßlich der Überreichung des Hosenbandordens an den Herzog Friedrich gefeiert wurden.[5] Den 25. November erhielt sie in Ulm die nachgesuchte Spielerlaubnis, am 16. Dezember wird sie in Augsburg abgewiesen; auf dem Rückwege von Augsburg scheint Theer abermals, doch ohne Erfolg, den Versuch gemacht zu haben, in Ulm aufzutreten.[6] in Nördlingen erteilt der Rat am 5. Januar 1604 ihm abschlägigen

[1] Arch. f. Littgesch. 14, 126. — [2] Mentzel 56.
[3] Transactions of the Royal Historical Society. Vol. X. London 1882.
[4] Mentzel 50. — [5] Cohn LXXVII. — [6] Arch. f. Littgesch. 13, 319.

Bescheid.[1] Die Truppe unternahm dann Streifzüge in die nächstliegenden Ortschaften nach Heilbronn, Schwäbisch Hall, Dinkelsbühl und kam am 20. desselben Monats zum zweitenmal bei dem Nördlinger Magistrat um Zulassung ein, doch mit demselben negativen Resultate.[2] Als Führer dieser Gesellschaft wird in den Ratsprotokollen freilich Eichelin genannt, doch sprechen mancherlei Gründe dafür, daß sie in Wirklichkeit unter der Leitung Theers gestanden hat.[3] Auf jeden Fall nämlich waren die Schauspieler englische Komödianten, sie heben nachdrücklich hervor, daß sie in deutscher Sprache spielten, eine Bemerkung, die bei einer deutschen Truppe überflüssig wäre; ihr Repertoire bestand zum größten Teil aus englischen Dramen, neben diesen führten sie aber auch deutsche Stücke und zwar die Werke des Herzogs von Braunschweig auf. Obwohl die letzteren seit einiger Zeit gedruckt vorlagen, ist es doch wahrscheinlich, daß sie gerade von denjenigen Schauspielern am meisten dargestellt wurden, die in unmittelbarer Beziehung zum Verfasser derselben standen. Im Jahre 1601 hatte sich nun Browne, wie oben ausgeführt, mit den Braunschweigischen Hofkomödianten vereinigt; so lernte Blackreude und Theer, die damals Genossen Brownes waren, die Werke des Herzogs kennen und nahmen sie in ihr Repertoire auf. Einen anderen Anhaltspunkt für unsere Annahme von der Identität beider Truppen bietet der Umstand, daß in dem Bittgesuche der in Nördlingen auftretenden Komödianten auf frühere Aufführungen in Ulm Bezug genommen wird; wir fanden Theer in dieser Stadt November und Dezember 1603 und haben keinen Anlaß zu der Vermutung, daß auch eine andere Truppe dort gespielt haben sollte. Wenige Tage später berührte Herzog Friedrich von Württemberg auf seiner Reise nach Dresden Nürnberg und erbat dort am 1. Februar für eine Gesellschaft englischer Komödianten, sicherlich diejenige Theers, Spielerlaubnis. Der Rat kam natürlich seinem Wunsche sofort nach, und bewilligte den Mimen, die sich in der Zwischenzeit in Ansbach aufgehalten hatten, einige Tage für die Haltung von Vorstellungen.[4] Kurz darauf, vielleicht auch schon früher in den Tagen zwischen dem

[1] Arch. f. Littgesch. 13, 71. Die Anzahl der Schauspieler und Musiker wird auf 14 angegeben, dieselbe Ziffer findet sich bei der in Stuttgart auftretenden Truppe: also ein Anhaltspunkt für unsere Annahme von der Identität beider Gesellschaften.

[2] Arch. f. Littgesch. 11, 625 und 13, 70. Krauß, a. a. O., 92.

[3] Trautmann, Zeitschr. f. vergl. Littgesch. 7, 62 vermutet, daß Eichelin nur der deutsche Impressario der Truppe gewesen sei.

[4] Arch. f. Littgesch. 14, 122.

5. und 20. Februar spielten sie in Rothenburg ob der Tauber,[1] ebenda finden wir sie auch zwei Jahre später. Sie nennen sich in ihrem Bittgesuch „Tota societas von Straßburg“, müssen demnach in der letzteren Stadt vorher sich längere Zeit aufgehalten haben.

VII. Kapitel

Die Spencersche Truppe.

Alle bisher behandelten Gruppen gingen in mehr oder minder gerader Linie auf die Brownesche Gesellschaft zurück, vollständig außerhalb eines solchen Zusammenhanges steht das Ensemble Spencers, das im Jahre 1604 auf der Bildfläche erscheint. Über die Persönlichkeit und frühere Wirksamkeit des Prinzipals fehlt leider jede Nachricht. Er begegnet uns zuerst in Leyden,[2] auf Grund eines vom 10. August 1604 datierten Empfehlungsschreibens des Kurfürsten von Brandenburg erhält er daselbst Januar 1605, nachdem er wahrscheinlich Oktober 1604 Köln als Etappe auf dem Wege nach Holland mitgenommen hatte,[3] die nachgesuchte Spielerlaubnis. Nach einem Besuche Haags[4] begiebt er sich mit Empfehlungsschreiben der Kurfürstin Eleonore von Brandenburg versehen an den Dresdener Hof[5] und verschwindet dann für die Dauer von drei Jahren aus unserem Gesichtskreise. Vielleicht steht seine Truppe im Zusammenhang mit denjenigen nicht näher bezeichneten englischen Komödianten, die wir 1606 und 1607 des öfteren in Holland antreffen[6] (in Haag, während des Juni 1606 und des April 1607), und die Februar 1607 in Köln,[7] Mai desselben Jahres in Ulm,[8] Juni in Nördlingen[9] und Juli in München[10] auftreten. Am 16. April 1608 werden kurfürstlich sächsische Schauspieler, sicherlich das Ensemble Spencers — denn von Beziehungen einer anderen Gesellschaft zu dem sächsischen Hofe während dieser Zeit ist

[1] Trautmann weist Zeitschr. f. vergl. Littgesch. N. F., 7, 61 die Identität dieser Gesellschaft mit derjenigen des „W. Eichelin und mitverwanten komödianten“ nach.
[2] Cohn LXXVII. — [3] Wolter 92. — [4] Cohn LXXIX.
[5] Fürstenau, zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, 1, 76.
[6] Cohn LXXXI. — [7] Wolter 93 — [8] Arch. f. Littgesch. 13, 320.
[9] Arch. f. Littgesch. 13, 71. — [10] Arch. f. Littgesch. 12, 319.

nichts bekannt — in Köln zugelassen;[1] darauf trat die Truppe für kurze Zeit in die Dienste des Herzogs Franz von Stettin und begab sich dann nach Königsberg an den Hof des Kurfürsten Johann Sigismund. Dieser rekommandierte sie den 14. Juli 1609 dem Kurfürsten von Sachsen nach Dresden, wo sie uns dann auch in demselben und im folgenden Jahre begegnet.[2] 1611 befand sich Spencer wieder in den Diensten des Kurfürsten Johann Sigismund von Brandenburg, dessen Fürsprache ihm dann Anfang Juli die erbetene Zulassung in Danzig erwirkte. Da aber der Zuspruch infolge der schlecht gewählten Zeit — die Theatersaison begann mit dem auf den 5. August fallenden Dominiksmarkt — viel zu wünschen übrig ließ, machte er einen Abstecher nach Königsberg, spielte vor dem Herzog Albrecht Friedrich, und kehrte August wieder nach Danzig zurück.[3] Die städtischen Behörden verfolgten seine Aufführungen mit großem Interesse, das in seiner Rücksichtslosigkeit aber dem Mimen mitunter wenig Freude bereitete: sie ließen nämlich, um unbelästigt zu bleiben, die auf ihre Sitze führenden Thüren sperren, sodaß bei dem großen Gedränge es auf den anderen Gängen manchem leicht fiel, sich durchstehlend die Kasse um das Entree zu prellen. Eine Verehrung von 21 Mark sowie eine auf zwei Tage bemessene Prolongation des festgesetzten Termins sollte Spencer für diesen Ausfall entschädigen, zugleich es ihm ermöglichen, seine infolge des ersten Fiaskos kontrahierten Schulden abzutragen. Inzwischen hatte sich der Kurfürst Johann Sigismund zur Sicherung seiner Nachfolgerschaft in dem Herzogtum Preußen von Berlin nach dem Osten seines Landes begeben und hielt sich jetzt hart an der Grenze in Ortelsburg auf; seine Komödianten folgten ihm nach dort.

Am 15. November fand in Warschau die offizielle Belehnung statt, und kurz darauf wurde das für Preußens Geschichte so bedeutungsvolle Ereignis in Königsberg durch prunkvolle Festlichkeiten gefeiert, denen Spencers dramatische Darbietungen ein höheres künstlerisches Gepräge verleihen mußten. Zu Beginn des Jahres 1612 kam die „türkische Triumphkomödie“ (Peeles Drama the Turkisch Mahomet and Hyrin, the fair Greek) zur Darstellung, für welche die kostspieligsten Anschaffungen gemacht wurden;[4] einesteils auf Wunsch des Fürsten, der urbi et orbi die Bedeutung seiner Würde vor Augen

[1] Wolter 93. Die Truppe hatte nach dieser Notiz wahrscheinlich vorher in Dresden gespielt.

[2] L. Schneider, Gesch. der Oper in Berlin I. Beilage 70, 25 und Fürstenau 1, 77.

[3] Bolte 37. — [4] A. Hagen 48—58.

führen wollte; anderseits auf Betreiben Spencers, der hauptsächlich durch glänzende Bühneneffekte, Kostüme und Scenerie zu wirken liebte. Im Jahre 1612 muß Spencer auch wieder Danzig aufgesucht haben, wenn anders die Angabe, die eine ihm nahestehende Truppe 1615 macht, der Wahrheit entspricht.[1] April 1613 entließ der Kurfürst seine Komödianten und gab ihnen ein in den gnädigsten Ausdrücken gehaltenes Schreiben an den sächsischen Hof mit auf den Weg.[2] Doch Spencer machte hiervon nicht sofort Gebrauch, sondern wandte sich zuerst nach Nürnberg;[3] am 22. Juni erhält er dort „auff des churf. zu Brandenburg forbitt" Spielerlaubnis. Von Nürnberg zog er Mitte Juli nach Augsburg, spielte dort bis zum 4. 14. August, unternahm dann wahrscheinlich in die benachbarte Gegend Streifzüge, kehrte am 20. 30. August nach Augsburg zurück und blieb dort bis zum 25. August 4. September.[3] Am 17. September 1613 verweigerte Nürnberg den Mimen den begehrten Einlaß, wie aus ihrer Bezeichnung „dem Kurfürsten von Sachsen zugehörig" hervorgeht, hatten sie sich inzwischen in ein Dienstverhältnis zu dem sächsischen Hofe begeben und waren wahrscheinlich in Dresden aufgetreten. Den abschlägigen Bescheid Nürnbergs konnte man leicht verschmerzen. In dem nahen Regensburg tagte unter der Leitung des Kaiser Matthias der deutsche Reichstag; der Kunstsinn der versammelten Fürsten versprach den fahrenden Künstlern sichere Aussichten auf Gold und Lorbeeren. Diese Erwartungen wurden nicht getäuscht, vielmehr selbst die kühnsten Wünsche übertroffen. Die „Einnahme von Konstantinopel", mit der man die Vorstellungen eröffnete, brachte an einem Tage 500 Gulden ein; solch geradezu kolossalen Einnahmen standen recht geringfügige Ausgaben gegenüber, nur 22 Gulden flossen als wöchentlicher Zins ins Umgeldamt. Ein Bericht der Bauchronik zeigt, wie gerade bei dieser Gelegenheit Spencer seinem künstlerischen Programm getreu — auch in Nürnberg wurden die „köstlichen Maskaraden und Kleidungen" hervorgehoben — auf eine ungewöhnliche Pracht der Ausstattung sein Augenmerk richtete. Er ließ eine mächtige Bühne errichten, auf der Bühne „ein Theater, darinnen er mit allerley musikalischen Instrumenten auf mehr denn zehnerley Weise gespielt, und über der Theaterbühne noch eine Bühne 30 Schuh hoch auf 6 große Säulen, über welche ein Dach gemacht worden, darunter ein viereckiger Spund, wodurch die sie schöne Actiones verrichtet haben".[4] Doch muß auch der

[1] Bolte 43. — [2] Cohn LXXXVII. — [3] Arch. f. Littgesch. 14, 128.
[4] Mettenleiter, Musikgesch. von Regensburg, 1866, S. 256. Meißner 53ff.

innere Wert der Darbietungen der äußeren Form in etwas entsprochen haben, wenigstens wies das reichhaltige Repertoire die Werke namhafter englischer Dichter so Peeles, Machins, Masons auf.[1] Auch der Kaiser nahm an der Aufführung der „herrlichen Komödien“ reges Interesse. Er ließ den Schauspielern am 24. Oktober neben einem schmeichelhaften Anerkennungsschreiben 200 Gulden zukommen. Natürlich fehlte es Spencer nicht an Rivalen, doch wie gering sie im Vergleich zu ihm bewertet wurden, erhellt aus der Thatsache, daß sich ein englischer Konkurrent namens Robert Erzer mit einer kaiserlichen Gratifikation von 20 fl. begnügen mußte. Das berechtigte Selbstgefühl der Truppe erlitt aber bald nach ihrem Abzuge aus Regensburg einen schweren Schlag, Nürnberg[2] versagte ihr hartnäckig die gewünschte Aufnahme (27. November). Die ablehnende Haltung des Rates erklärt sich vielleicht aus der Thatsache, daß die Komödianten bei ihrem letzten Nürnberger Aufenthalt im Jahre 1613, ermutigt durch den großen Andrang des Publikums, das Entree eigenmächtig von 3 auf 6 Kr. erhöht hatten.[3] Es blieb Spencer nichts anderes übrig, als weiter zu wandern, Heidelberg war sein nächstes Ziel. Unterwegs machte er in Rothenburg ob der Tauber Halt. Hier hatte er ein böses Rencontre mit zwei Soldaten, die sich freien Eintritt in seine Vorstellungen erzwingen wollten und seiner Gattin, die ihrer Ungebühr wehrte, schlimm mitspielten. Der Magistrat nahm sich des schwer beleidigten Schauspielers nachdrücklichst an und ließ ihm vollste Gerechtigkeit widerfahren.[4] Interessant an den über diese Affaire gepflogenen Verhandlungen ist die wenig glaubwürdige Angabe des geriebenen Komödianten, der ein Meister war in der Kunst, sich maßgebenden Personen gegenüber in ein möglichst günstiges Licht zu setzen, über eine in seiner Kompagnie bestehende Strafbüchse, deren Inhalt dürftigen Personen, im besonderen mittellosen Soldaten zugute kommen sollte. Spencer verweilte längere Zeit am Hofe Friedrichs IV. von der Pfalz, bis ihn die Ostermesse 1614 zu einem Besuche Frankfurts einlud. Obwohl er mit großem Kostenaufwand die unentbehrlichen „Zugehörungen zur ausstaffierungk und großen Präparationen seiner Komödie“ auf „mehreren Rüstwegelin“ nach dort hatte schaffen lassen, und obgleich seine Truppe die anderer ums doppelte an Mitgliederzahl übertraf — sie bestand aus 19 Schauspielern und 15 Musikern — durfte er doch

[1] Arch. f. Littgesch. 14, 126. — [2] Arch. f. Littgesch. 14, 129.
[3] Arch. f. Littgesch. 14, 128. — [4] Zeitschr. f. vergl. Littgesch. 7, 64.

bei Androhung einer Strafe von 100 Thaler die auf einen Albus (2 Kr.) festgesetzte Taxe nicht überschreiten. Dennoch machte er infolge des großen Zuspruchs, dessen seine Vorstellungen bei Hoch und Niedrig sich erfreuten, glänzende Geschäfte; betrübt klagt ein Gesell dem Rat, daß ihm „wegen argem Gedrück in dem gang in der Sanduhren sein neu Wemslein in Lappen gerissen worden“.[1] Ebenso lohnend gestaltete sich ein von Mitte Mai bis Ende Juli sich ausdehnendes Gastspiel in Straßburg,[2] obwohl der zehnte Teil des Ertrages der Stadtkasse überwiesen werden mußte. Der Magistrat, dem das kaiserliche „pro memorial“ gewaltig imponierte, zeigte sich von der liebenswürdigsten Seite, und selbst bei der sonst so theaterfeindlichen Geistlichkeit wußte sich der schlaue Prinzipal gut Freund zu machen, indem er Sonntags die musikalischen Kräfte seiner Truppe dem Kirchenchor zur Verfügung stellte. Über Ulm[3] (1. August) begab er sich Ende August nach Augsburg.[4] Hier gelang es ihm, aus dem Kreise der Meistersinger junge, befähigte Bürger anzuwerben und mit ihnen seine mittlerweile bedenklich zusammengeschmolzene Schar zu ergänzen, zum größten Ärger der ehrsamen Zunft, die bei Strafe der Ausschließung ihren Mitgliedern die Annahme eines derartigen Engagements untersagte. Doch nicht nur junge Männer wußten die Engländer für sich zu gewinnen, sie knüpften auch mit manch schöner Augsburgerin ein inniges Verhältnis an, dessen Folgen der haßerfüllte Bericht der schadenfrohen Meistersinger mit hämischen Worten schildert. Und doch verstand es Spencer, der es weder mit seiner eignen moralischen Führung, noch mit der seiner Leute genau nahm, vortrefflich, wenn der pekuniäre Vorteil es angebracht erscheinen ließ, die heuchlerische Miene eines frommen Eiferers zur Schau zu tragen. Und das bei folgender Gelegenheit. In Köln, wohin er sich nach nutzlosem Vorsprechen in Straßburg[5] (Oktober) und kurzer Rast in Stuttgart[6] gewandt hatte, konnte er trotz allen Bemühungen eine Verlängerung der auf zwei Wochen normierten Spielzeit nicht erlangen; die Behörden hatten ihn überhaupt nur widerstrebend aufgenommen, sie bestanden auf ihrem Beschluß und wiesen jede weitere Verhandlung unerbittlich zurück.

---

[1] Mentzel 58. — [2] Arch. f. Littgesch. 15, 19. — [3] Arch. f. Littgesch. 13, 23.

[4] Arch. f. Littgesch. 12, 320 und Jahrb. f. Münchener Gesch. 3, 291.

[5] Arch. f. Littgesch. 15, 213.

[6] Arch. f. Littgesch. 15, 215. Die dort erwähnte Truppe dürfen wir mit der Spencers identifizieren, da von den Wanderzügen einer anderen Gesellschaft in Süddeutschland während dieser Zeit nichts bekannt ist.

Nur ein Mittel gab es in dieser Hochburg des Katholizismus, das unbedingt zum Ziele führen mußte, und Spencer war nicht der Mann, der, um seine Zwecke zu erreichen, dies Mittel unbenutzt ließ; Paris wiegt wohl eine Messe! Spencer opferte der Geldgier seine Überzeugung und trat zum Katholizismus über. In einer alten englischen Chronik über die von den Kapuzinern bewirkten Bekehrungen heißt es unter der Jahreszahl 1615:[1] „Twentie fowre Stage players arrive out of Ingland at Collen, all Inglisch except one Germanian and one Dutchman. All Protestants. Betwixt those and father Francis Nugent disputation was begunne and protracted for the space of 7 or eight days consecutively; all of them meeting at one place together. The chiefs ammong them was one N. Spencer, a proper sufficient man. In fine, all and each of them beeing clearlie convinced, they yielded to the truth, but felt themselves so drie and rough hearted, that they know not how to pass from the bewitching Babylonian harlot to their true mother the Catholic church, that always pure and virginal sponse of the lamb." Genaueres melden die Kölner Ratsprotokolle.[2] Am 16. Februar 1615 erklärt der Bürgermeister dem Rate, daß der Nuntius apostolicus bei ihm vorgesprochen und gemeldet hätte, „was gestalt der englischen Komödianten Meister, welcher newlicher tage alhier gespielt mit noch anderen acht Personen seiner Gesellschaft durch Fleiß und Arbeit Patris Francisci Capucini in der Catholischen religion soweit instruirt und angeführt sein, das sie sich verhoffentlich alle dazu ergeben und bekennen werden".

Spencer[3] hatte nicht falsch gerechnet, die Bethätigung seines Glaubenseifers fand bald ihre irdische Belohnung in der hohen obrigkeitlichen Erlaubnis, während der ganzen Fastenzeit Aufführungen veranstalten und erhöhte Eintrittspreise nehmen zu dürfen. Noch eine

[1] Cohn LXXXI. — [2] Wolter 96.

[3] Es möge in diesem Zusammenhang eine kleine Bemerkung zu der verdienstlichen Arbeit Wolters Platz finden. Wolter hält die bei Cohn (Shakesp. Jahrb. 21, 260) wieder abgedruckten Angaben über Spencer zum großen Teil für eine Erfindung des ersten Veröffentlichers Ennen. Ich möchte die Ansicht äußern, daß Ennen hier anderen als den von Wolter benutzten Quellen, vielleicht den Protokollen über Religionsangelegenheiten gefolgt ist. Gegen eine „Erfindung" Ennens spricht der Umstand, daß in dem von Wolter als spätere Einfügung charakterisierten Abschnitt sich eine Anspielung auf Vorstellungen in Straßburg findet, die nicht der Phantasie Ennens entstammen kann, weil vor dem Aufsatze Crügers im Arch. f. Littgesch. 15, das Auftreten englischer Komödianten in Straßburg unbekannt war.

schönere Vergünstigung wurde ihm in Aussicht gestellt: am 25. März 1615 setzte der Bürgermeister den Rat von dem Wunsche des Grafen von Hohenzollern in Kenntnis, „das den Catholisch gewordenen englischen Komödianten sich allhier nieder zu schlagen und etwa in der Wochen dreimall geistliche sachen zu spilen, möchte zugelassen werden.“[1] Der Rat zeigte sich diesem Ansinnen nicht abgeneigt, doch ob der Plan schon jetzt zur Ausführung gelangte, läßt sich auf Grund des uns vorliegenden Materials nicht bestimmen. Juni und Juli 1615 spielte Spencer mit seinem Genossen Aquilleuter in Straßburg,[2] dann zog er anläßlich der Herbstmesse nach Frankfurt und machte hier so glänzende Geschäfte, daß ein französisches Konkurrenz-Unternehmen sich gegen ihn zu halten nicht imstande war.[3] Den Winter von 1615 auf 1616 nahm er sicherlich in dem ihm so wohlgesinnten Köln Aufenthalt. Am 3. März 1616 wurde ihm durch Vermittelung der Geistlichkeit, die sich auf einmal aus einer erbitterten Feindin in eine huldvolle Gönnerin der Schauspielkunst verwandelt hatte, trotz der Fastenzeit gestattet, „geistliche ehrbarliche und approbierte Aktiones“ selbst an Sonn- und Feiertagen aufzuführen.[4] Ennen berichtet im Anschluß an diesen Vorgang, die Jesuiten hätten erbittert darüber, daß sie in dieser Angelegenheit vollständig übergangen wären, in der Kirche aufreizende Predigten gegen die Komödianten gehalten, sodaß der Rat sich veranlaßt sah, mit großer Energie sich der Fremden anzunehmen.[5] Ob dieser Bericht ganz der Phantasie Ennens entstammt, wie Wolter annimmt, scheint mir doch einigermaßen zweifelhaft zu sein, da Ennens Erzählung nicht den Charakter des Selbsterfundenen trägt, und ich schon einmal Anlaß gehabt habe (siehe Anm. 3 S. 49), die Glaubwürdigkeit Ennens gegen Wolters Angriff in Schutz zu nehmen.

Spencer wird es kluger Weise vermieden haben, seinen Glaubenswechsel auch außerhalb Kölns verlautbaren zu lassen, da er sonst sicherlich seiner bevorzugten Stellung an den protestantischen Höfen zu Dresden und Berlin verlustig gegangen wäre. So durfte er als erklärter Günstling der sächsischen Herrschaften August 1617 in Dresden Aufführungen veranstalten, für die er von dem dort zu Besuch weilenden Kaiser Matthias 100 fl. und von der Kurfürstin 300 Thaler erhielt.[6] Ein Jahr später finden wir ihn wieder in Brandenburgischen Diensten;[7] er hat sich den Clownnamen „Stockfisch“ beigelegt, wie

[1] Wolter. 96. — [2] Arch. f. Littgesch. 15, 119.
[3] Mentzel 59. Meißner 55. — [4] Wolter 96.
[5] Shakesp. Jahrb. 21, 263. — [6] Meißner 59. — [7] Meißner 38.

vor ihm Sackeville als „Jean Bouschetem" und nach ihm Reinold als „Pickelhäring" sich dem Publikum vorführte. Diese Schilderhebung des Hanswurstes ist bezeichnend, sie giebt den Beweis, daß auch die Truppe Spencers in künstlerischer Beziehung mehr und mehr verrohte und ihre Hauptaufgabe darin erblickte, die Lachlust der Zuschauer durch mehr oder minder unflätige Scherze zu reizen. Freilich trugen die trüben Zeitverhältnisse, die jeden geistigen Aufschwung lähmten und der noch jungen litterarischen Bewegung den für eine gedeihliche Fortentwickelung erforderlichen Boden entzogen, die Hauptschuld an dem Verfall des Schauspielwesens, doch ist auch nicht zu verkennen, daß die niedere Gewinnsucht strupelloser Komödiantenführer den sich bildenden Stand von vornherein auf eine schiefe Ebene gedrängt hatte. Am 17. März werden „Stockfischen, welchen Ihro Churfürstl. G. nachm Elbing Commödien von dannen anhero zu bringen abgefertigt haben an 50 Thalern und 36 Gr. gezahlt."[1] Dann unternahmen die Schauspieler eine Wanderfahrt nach dem Süden, die aber infolge der kriegerischen Wirren höchst klägliche Resultate lieferte, weder Ulm (19. August), noch Augsburg gestattete ihnen die gewünschte Zulassung,[2] unverrichteter Sache mußten sie wieder nordwärts wandern. In Königsberg und Balga gaben sie vor ihrem fürstlichen Herrn mehrere Vorstellungen, für die ihnen am 20. Juni 1619 in Elbing die kurfürstliche Kasse eine Anweisung auf 200 fl. ausstellte.[3] Auf dem Wege nach Berlin versuchten sie in Danzig aufzutreten, doch der Magistrat, der jetzt an ernstere Dinge zu denken hatte, gab ihnen am 26. Juli einen abschlägigen Bescheid.[4]

Ende Dezember 1619 starb der Kurfürst Johann Sigismund von Brandenburg. Nach seinem Tode entstanden zwischen Spencer und dem Berliner Hofe Zahlungsstreitigkeiten, die den spitzbübischen Charakter des Theaterunternehmers nochmals grell hervortreten lassen. Spencer hatte nämlich wenige Jahre vor dem Tode des Kurfürsten den Auftrag erhalten, eine neue Gesellschaft anzuwerben.[5] Nun verlangte er 1000 Thaler, die er angeblich wegen dieser Truppe aus-

[1] A. Hagen 59. — [2] Arch. f. Littgesch. 13, 323.

[3] A. Hagen 59. — [4] Bolte, S. 51.

[5] Plümicke, Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin 33 ff. Brachvogel Geschichte des Kgl. Theaters zu Berlin 1, 20. Meißners Annahme (S. 38), daß die Zeit der Anwerbung einer neuen Truppe in das Jahr 1611 falle, widerspricht dem Wortlaute des Plümickeschen Berichtes; von vornherein ist es überhaupt sehr unwahrscheinlich, daß Spencer es gewagt haben sollte, eine so hohe Forderung erst nach neun Jahren geltend zu machen.

gelegt hätte. „Da jedoch glaubwürdig berichtet worden, daß nicht er, Stockfisch, solche hierher verschaffet, sondern selbige für sich nach Berlin gekommen und ihre Dienste angeboten hatten, auch die vorgezeigte, von den Komödianten in seinem Faveur erteilte Attestation ganz unzweifenlich nur erschlichen und untergeschoben sei, so werde er mit dieser seiner unstatthaften Forderung schlechterdings ab und zur Ruhe verwiesen." Der Statthalter Graf Puttlitz bot Spencer 25 Thaler als Abfertigung an, dieser aber benahm sich so ungebührlich, daß er Gefahr lief, „in den grünen Hütt" gesteckt zu werden; nur „uff anderer Intercession" wurde er „vor diesmal verschonet", mußte aber den kurfürstlichen Hof für immer verlassen.

In dem wilden Gewoge des unseligen Krieges verschwindet der früher so gefeierte Komödiantenführer, nur noch einmal taucht er vorübergehend wieder auf: Februar 1623 wird ihm und seinem Genossen Sebastian Schadleutner, vermutlich einem Deutschen, in Nürnberg Spielerlaubnis versagt,[1] ein trauriger Abschluß für die ruhmvoll begonnene Künstlerlaufbahn.

VIII. Kapitel.

Die Nachfolger Spencers.

Bei der Browne Greenschen Truppe waren wir imstande, die Geschichte ihrer Wanderzüge auch nach dem Tode der beiden Führer zu verfolgen, da uns die zahlreichen Bittgesuche einen Einblick in den Personalbestand dieser Gesellschaft ermöglichten. Von der Zusammensetzung des Spencerschen Ensembles hat sich kein Bericht erhalten, und so schwindet dann mit dem Prinzipal auch die ganze Truppe aus unserem Gesichtskreise. Nur dürftige Notizen besitzen wir von einer Schauspielergesellschaft, die vielleicht aus derjenigen Spencers hervorgehend nach der Entlassung desselben Februar oder März 1614 in kurfürstlich brandenburgische Dienste übertrat.[2] Als Mitglieder und Führer dieser Truppe werden die Brüder William, Abraham und Jacob Pedel, Robert Arzschar, Berend Holzhew, August Pflugbeil genannt. Ihre Verpflichtung bestand darin, „den Churfürsten jedesmal bei Reisen oder im Hoflager treuen Fleißes zu warten, und sich in

[1] Arch. f. Littgesch. 14, 131. — [2] Plümicke 36 ff.

ihrer Kunst nach eines jeden Geschicklichkeit mit Springen, Spielen und anderer Kurzweil, auf jederzeit Begehren, aufs Beste sie immer zu Wege bringen konnen, unverdrossen und willig zu erweisen, als daß S. L. darob ein gnädiges Gefallen tragen könnten." Der Wortlaut dieses Anstellungsdekretes und seine Bezeichnung in den Rubriken als „Bestallung der englischen Springer und des Robert Arzschars" läßt erkennen, daß die Stärke dieses Ensembles mehr oder minder in Cirkus kunststücken lag. Die Namen einiger hier genannter Schauspieler lassen sich schon vor diesem Jahre in Deutschland nachweisen. Jacob Behel, sicherlich identisch mit Jacob Pedel, finden wir 1597 als Mitglied der Sackevilleschen Truppe in Straßburg;[1] William Pedel veranstaltet den 18. November 1608 in Leyden pantomimische Aufführungen,[2] Robert Arzschar spielte, nachdem er vielleicht Juni 1608 in Nürnberg aufgetreten war,[3] im Verein mit Heinrich Greum und Rudolf Beart in Frankfurt 1608 und 1610 zur Herbstmesse.[4] Dezember 1612 erhielt Burchard Bierd, der natürlich mit dem oben erwähnten Beart und nicht — wie Cohn annahm[5] — mit Ruprecht Persten identisch ist, in Köln Zulassung.[6] September 1613 zeigte Ruprecht Ertzer vor Kaiser und Reichstag in Regensburg seine Kunst, doch scheinen seine Leistungen keinen sonderlichen Beifall gefunden zu haben, er mußte sich mit 20 Gulden begnügen, während Spencer die zehnfache Summe erhielt.[7] September 1614 traten die brandenburgischen Komödianten in Wolfenbüttel und wahrscheinlich auch in Braunschweig auf,[8] von ihren sonstigen Wanderzügen ist nichts bekannt. Ostern 1615 entließ der Kurfürst von Brandenburg mit Ausnahme von Robert Arzschar,[9] der bis zum 16. Mai 1616 blieb, alle seine Komödianten. Dem Wilhelm Pedel „sammbt den beihabendten zu seiner Compagni gehörigen dreyen Personen" stellte er zu Lebus einen vom 21. März 1615 datierten Passierschein nach dem Herzogtum Preußen aus.[10] Unter diesen drei ungenannten Komödianten scheinen sich die zwei deutschen Schauspieler Birnius und Freyerbott befunden zu haben, die uns Juli 1615 in Danzig begegnen. Sie beriefen sich auf ein Empfehlungsschreiben des Brandenburgischen Kurfürsten sowie der Herzöge von Stettin und Köslin, an deren Hofe sie zuletzt aufgetreten waren, doch gestattete ihnen der Rat trotz aller Bitten nur sieben Vorstellungen.[11]

[1] Arch. f. Littgesch. 15, 115. — [2] Cohn LXXXVIII.
[3] Arch. f. Littgesch. 14, 124. — [4] Mentzel 54. — [5] Shakesp. Jahrb. 21, 258.
[6] Wolter 95. — [7] Meißner 55. — [8] Cohn LIX und LXXXVIII.
[9] Cohn LXXXVIII. — [10] Bolte 41 Anm. — [11] Bolte 43 ff.

IX. Kapitel.

Die Truppe Reinolds und Genossen.

An die Nachfolger Spencers schließen wir erst an dieser Stelle, damit der chronologische Zusammenhang besser gewahrt bleibe, die Ausläufer des ehemalig Browne Greenschen Ensembles an. Wir nahmen an, daß nach der Frankfurter Herbstmesse 1627 Green entweder gestorben, oder nach England zurückgekehrt sei, auf jeden Fall wird sein Name in Deutschland nicht mehr erwähnt. Ostern 1628 erschien seine Truppe in Frankfurt;[1] am 1. Mai baten „Robert Renaldes (Reinold), Thomas Robinson, Jacob Teodor und Compagnie kurfürstlich sächsische englische Komödianten" in Köln um Spielvergünstigung[2] und erhielten dieselbe auf Vorzeigung eines kaiserlichen Patentes (erinnern wir uns, daß Green Ende Juni 1617 vor dem Kaiser in Prag gespielt hatte). Robert Renaldes begegnete uns 1616 als Mitleiter der Greenschen Truppe in Danzig,[3] dann als Begleiter Brownes im Jahre 1618, er ist identisch mit dem in der Torgauer Quartierliste 1626 erwähnten „Robert Pickelheringk"; Thomas Robinson heißt in dieser Liste „Thomas die Jungfraw", und Jacob Teodor ist vermutlich der dort genannte „Jacob der Hesse". Wenig Entgegenkommen fand die Truppe unter Pudsens Leitung den 18. Juni in Straßburg,[4] desto mehr in Nürnberg.[5] Am 15. Juli eröffnete sie daselbst unter gewaltigem Andrang des Publikums ihre Vorstellungen, sie erzielte trotz der nicht hohen Taxe (6 Kr.) ganz bedeutende Summen, die sich zwischen 266 und 117 fl. hielten — nur ein Tag verlief mit dem Ertrage von 51 fl. ungünstig —, doch kam den Schauspielern nur die eine Hälfte der Einnahme zugute, die andere mußte dem Spital zum heiligen Geist überwiesen werden. Mit gefüllten Kassen finden sich die Fahrenden zur Herbstmesse in Frankfurt ein.[6] In ihrem Bittgesuche an die Obrigkeit heben sie hervor, daß diese beabsichtigte Aufführung die letzte in Deutschland sei, sie gedächten, nach England zurückzukehren, wollten aber, bevor sie auf ewig schieden, zu guterletzt noch einige Vorstellungen veranstalten, die sie vor allzu schneller Vergessenheit schützen sollten. Diese rührenden Abschiedsworte sind aber mehr theatralisch als wahr. Schon am 10. Februar 1631 begegnen uns die kurfürstlich sächsischen Komödianten

[1] Mentzel 64. — [2] Wolter 98. — [3] Bolte 47. — [4] Arch. f. Littgesch. 15, 121.
[5] Arch. f. Littgesch. 14, 132. — [6] Mentzel 64.

wieder in Köln,[1] und etwas später, am 28. April, spielt dort Robert Reinold, der wahrscheinlich einen kleinen abgesprengten Teil des Ensembles führte. Zur Ostermesse 1631 treten Engländer in Frankfurt auf,[2] zweifellos die früher sächsischen Hofkomödianten. Die Truppe hat noch immer einen gewissen Rückhalt an der Dresdener Residenz, in der sie von den Jahren 1631 und 1632 ab mehrere Decennien hindurch in größeren oder kleineren Zwischenräumen Aufführungen veranstaltet;[3] ihr Repertoire, das auf das Genaueste mit dem des Jahres 1626 übereinstimmt, sowie das lückenlose Ineinandergreifen sämtlicher auf sie sich beziehender Thatsachen schließt jeden Zweifel an ihrer Identität mit den ehemalig kursächsischen Komödianten aus. Zu Beginn der dreißiger Jahre, als die Kriegsfurie hauptsächlich den Süden des Reiches verwüstete, verlegten die Schauspieler den Schwerpunkt ihrer Thätigkeit nach dem Norden; die ausführlichen Danziger Ratsprotokolle, sowie vor allem das von Bolte aufgefundene Empfehlungsschreiben des Kurfürsten von Brandenburg[4] ermöglichen es uns, ihre Geschichte genau zu verfolgen. Zu beachten aber ist, daß diese Truppe kein einheitlich geschlossenes Ganze darstellt, ständig treten neue Mitglieder ein, scheiden ältere aus, bald zweigen sich größere Gruppen ab, bald vereinigen sie sich wieder; fortwährende Spaltungen und Neubildungen, steter Wechsel der leitenden Personen ist das typische Merkmal dieser Gesellschaft. Natürlich ergaben sich diese Verhältnisse als Folge der politischen Wirren: der jammervolle Krieg, der mit seinem Leidensgefolge bald in diese, bald in jene Gegenden übergriff, machte eine größere schauspielerische Ansammlung unmöglich; nur kleine, leichtbewegliche Trupps, die jede günstige Gelegenheit wahrnehmend ihr Komödiantenhüttel eiligst aufschlugen und es beim Nahen der rohen, beutelustigen Soldateska noch eiliger wieder abbrachen, waren existenzfähig.

Der erwähnte, vom 11. Juli 1640 datierte Geleitsbrief des Kurfürsten Georg Wilhelm überliefert uns folgende Namen der Mitglieder resp. Führer dieses Ensembles: „Robert Rennols (Reinold), Aron Asten, Willhelm Roe, Joannes Wend, Eduard Puden und Willhelm Wedwer.“ Die hier zum erstenmal genannten Johannes Weyd und Wilhelm Wedwer dürfen wir mit den in der Torgauer Liste angeführten „Johann und Wilhelm dem Kleiderverwahrer“, Aron Asten mit dem dort erwähnten „Aron der Danzer“ identifizieren. Dieser Aron Asten hatte

[1] Wolter 98. — [2] Mentzel 65. — [3] Fürstenau 1, 102. — [4] Bolte 69.

längere Zeit in den Diensten des polnischen Königs Sigismund III. gestanden und nach dessen 1632 erfolgtem Tode weite Wanderzüge durch Holland, Dänemark, Holstein unternommen und war auch in Königsberg aufgetreten. Von Mitte Juli bis Mitte September 1636 veranstaltete er in Danzig — nach der Einnahme und Ausgabe zu urteilen, er durfte 9 Gr. Eintrittsgeld erheben, mußte aber 1000 Gulden zum Wiederaufbau der abgebrannten Kirche erlegen — recht bedeutende Vorstellungen und wandte sich dann nach Warschau an den Hof Wladislaws IV.[1] Sommer 1638 und — nach einem kurzen am 5. Dezember stattgefundenen Gastspiel in Dresden[2] — Sommer 1639 wird dieselbe Truppe in Danzig abgewiesen, sie umgeht aber das Verbot, indem sie auf dem Boden der außerhalb der städtischen Jurisdiktion liegenden Vororte Schottland und Neugarten ihre Schaubühne errichtet.[3] Über Königsberg[4] zog sie zurück nach Warschau, um mit einem frischen Anerkennungsschreiben des polnischen Königs nach kurzer Rast in Elbing[5] Mai 1640 nochmals vergeblich ihr Glück in Danzig zu versuchen.[6] Sie tritt jetzt für kurze Zeit in die Dienste des brandenburgischen Kurfürsten Georg Wilhelm, der in Königsberg am 11. Juli den schon besprochenen Paßbrief ausstellt, in dem er sämtliche Behörden seines Landes auffordert, die Komödianten mit Rat und That zu unterstützen. Mitte Juli bis Mitte September 1643 wird dieselbe Gesellschaft gegen einen an das Zuchthaus zu entrichtenden Zins von 500 Rthlr. in Danzig zugelassen,[7] auf sie gehen wahrscheinlich auch die Vorstellungen zurück, die März 1644 bei den Friedensverhandlungen in Osnabrück[8] und einen Monat später in Riga veranstaltet werden.[9] Juli 1645 begegnet uns „Willem von Roo" in Utrecht,[10] über Köln[11] bricht er nach Dresden auf, wo er September 1646 eintrifft,[12] April 1647 wendet er sich wieder nach Köln zurück.[13] Zum Dominiksmarkt ziehen die Mimen nach Danzig, weiter über Königsberg Januar 1648 nach Riga. Während des Sommers (Juli) führen sie ihren Plan einer Reise nach Stockholm aus,[14] spielen vom September ab neun Wochen in Hamburg, werden aber in Lüneburg —

[1] Bolte 63. — [2] Cohn CXVIII. — [3] Bolte 68 ff. — [4] Hagen 60.
[5] Hagen 54. — [6] Bolte 68. — [7] Bolte 69.
[8] Cohn IC giebt das Jahr 1643 an, doch die Stelle bei Vehse, Geschichte der geistlichen Höfe 3, 102 macht das Jahr 1644 wahrscheinlicher.
[9] Bolte 70, Anm. 1. — [10] Worp, Nederlandsch Museum 1886, 1, 74.
[11] Wolter 102. — [12] Cohn CXVIII. — [13] Wolter 99. — [14] Bolte 76 ff.

ihr Gesuch vom 27. November berichtet auch von einem früheren Aufenthalte in dieser Stadt — abgewiesen.[1]

Über den künstlerischen Standpunkt dieser Truppe fehlen uns leider zuverlässige Nachrichten; von vornherein sind wir geneigt, ihn recht niedrig anzusetzen, zumal die ausgedehnten Wanderfahrten wohl nicht dazu beigetragen haben, ihn zu erhöhen. Doch dürfen wir ihr andererseits auch nicht jedes künstlerische Streben absprechen, sie als abenteuerliche Komödianten geringsten Schlages betrachten. Für ihren guten Ruf und ihr Ansehen zeugt die Einladung, mit der die Stadt Nürnberg sie 1628 auszeichnete;[2] mehr noch die Anerkennung des brandenburgischen Kurfürsten, der 1640 bescheinigte, daß „sie sich also erwiesen und in ihrer Kunst und Geschicklichkeit der maßen und also bestanden, daß wir undt unser Churfürstl. Haus ein genedigtes gefallen, and maniglich ein vollkommenes genügen darob getragen haben.“ Ebenso rechtfertigt die Thatsache, daß diese Truppe vor allen anderen petitionierenden Gesellschaften als die einzige zur Ostermesse 1649 in Frankfurt die nachgesuchte Zulassung erhält, den Schluß, daß sie an künstlerischer Bedeutung bei weitem ihre während des traurigen Krieges recht tief gesunkenen Standesgenossen überragte. Sie erklärte auch selbst in ihrer Bittschrift, daß sie „ihre Aktiones gründlich und nicht nach der Weise unnutzen Gauklergesindleins repräsentieren“ wollte.[3] Ihr Repertoire enthielt „alte bekannte Komödien und Tragödien“, umfaßte aber auch die neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der dramatischen Litteratur, so Rists „das friedejauchzende Teutschland“. Die 20 Mitglieder des Ensembles bestanden zumeist — wie des öfteren hervorgehoben wird — aus Deutschen, wir sahen ja auch, daß in der Zusammensetzung der Greenschen Truppe das deutsche Element schon einen breiten Platz einnahm. Auch während der Herbstmesse desselben Jahres hielt sich die Truppe in Frankfurt auf und brachte dann einige Zeit in Prag,[4] Wien und Nürnberg (Ende August) zu. In der letzten Stadt hatte der Magistrat in anbetracht des Absterbens der jungen Kaiserin Maria Leopoldina jederlei Aufführungen untersagt. Doch der schwedische Feldmarschall Wrangel, der sich zu der glänzenden, in Nürnberg tagenden Friedensversammlung eingefunden hatte, bestand darauf, die ihm von dem bekannten Gründer des pegnesischen Blumenordens Georg

[1] Theodor Gaedertz, Archivalische Nachrichten über die Theaterzustände von Hildesheim, Lübeck, Lüneburg. 1889, S. 72.

[2] Arch. f. Littgesch. 14, 134. — [3] Mentzel 69.

[4] Teuber, Geschichte des Prager Theaters 1, 66.

Philipp Harsdörfer gerühmten Schaustellungen der Engländer zu sehen und setzte sich über das Verbot des Magistrats kühnlich hinweg.[1] Nach einem Anfang November begonnenen Gastspiel in Köln[2] kehrten die Komödianten unter der Leitung von Roe, Wende, Gellius zu der Oster- und Herbstmesse nach Frankfurt zurück.[3] Das nächste Ziel bildete der Hof zu Wien; am 10. November stellte Ferdinand III. der Truppe einen in den gnädigsten Ausdrücken gehaltenen Geleitsbrief aus.[4] Ostern 1651 fand die Gesellschaft sich wieder in Frankfurt ein, eben dahin führte sie Herbst eine Fahrt über Köln[5] (April), Straßburg[6] (Juni bis Juli), Ulm[7] (Ende Juli); ein Besuch Dresdens[8] (November) und Prags[9] (Dezember) beschloß ihre diesjährige Theatersaison. 1652 gab Straßburg[10] (Juni, Juli), Ulm[11] (September), Dresden (Dezember) den Schauplatz ihrer Thätigkeit ab. Der Herbst 1653 sieht sie an der äußersten Grenze des deutschen Sprachgebietes in Innsbruck, am 30. September werden Wende, Roe, Gellius, Case, die „Ain Zeitlang" am dortigen Hofe gespielt haben, mit 600 fl. abgelohnt.[12] Für die Folge begegnet uns die Gesellschaft nur noch in Dresden, hier veranstaltete sie 1659, 1661, 1663, 1664, 1665 Aufführungen; zuletzt werden Gellius und Weyde im Jahre 1671 genannt, doch ist es wahrscheinlich, daß sie ebenfalls noch bei den späteren Dresdener Vorstellungen mitgewirkt haben.[13]

X. Kapitel.

Die Truppe des Jolliphus. Schluß.

Den Reigen der englischen Komödianten beschließt das Ensemble des George Jolliphus. Creizenach hat es nicht für nötig gehalten,

[1] Theodor Hampe, die Entwickelung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806. 1900. Teil II. Nr. 381—386.

[2] Wolter 102. — [3] Mentzel 69.

[4] Wiederabdruck bei Cohn C. — [5] Wolter 102.

[6] Arch. f. Littgesch. 14, 122; die Bezeichnung „die alten englischen Komödianten" kann sich nur auf diese Truppe, die zuletzt Juni 1628 in Straßburg erschienen war, beziehen.

[7] Arch. f. Littgesch. 13, 324. — [8] Cohn CXVIII. — [9] Cohn CII.

[10] Arch. f. Littgesch. 15, 123. — [11] Arch. f. Littgesch 13, 324.

[12] Trautmann, Jahrb. f. Münchener Gesch. 3, 295.

[13] Cohn CXVIII und Fürstenau 1, 299 ff.

dem Wirken dieser letzten Vertreter englischer Bühnenkunst weiter nachzugehen; mir aber erscheint die Geschichte dieser Truppe, deren Führer unzweifelhaft englischer Abkunft war,[1] und die sich vorzugsweise aus englischen Schauspielern zusammensetzte, durchaus innerhalb des Rahmens der uns gesteckten Aufgabe zu liegen, und deshalb — wenn sie auch den vollständigen Niedergang englischen Einflusses charakterisiert — die gleiche Berücksichtigung zu verdienen, wie die ihrer unmittelbaren Vorgänger. Über die Persönlichkeit und den Charakter des Jolliphus — sein Name ist in den Urkunden oft bis zur Unkenntlichkeit entstellt, am häufigsten sind Schreibungen wie Joris Jollifus, George Jeliphus, Joris Colsfort, Joseph Jori — geben uns die Frankfurter und Nürnberger Ratsprotokolle eingehend Auskunft. Wir lernen in ihm einen rohen, gewaltthätigen, nur auf den Gelderwerb bedachten Patron kennen, einen Mann, der in jeder Weise dem Bilde entspricht, das man sich von einem Theaterunternehmer aus jener traurigsten Zeit deutscher Geschichte zu entwerfen gewohnt ist. Da bittet ein ehrsamer Bürger den Rat, ihn zu seinem Gelde zu verhelfen, das er dem Fahrenden vorgestreckt, hier verlangt ein Hausvater die Bestrafung des Ehrlosen, der seine Tochter verführt hat; wiederholt laufen gegen Jolliphus Klagen ein wegen Mißhandlung von Mitgliedern seiner Truppe, und gegen die zumeist mit blutigen Köpfen endenden Kulissenfehden, in die er ständig mit seinen Konkurrenten verwickelt war, hatten die Behörden mehr als einmal Anlaß, energisch einzuschreiten.

Bei ihrem ersten beglaubigten Auftreten am 31. März 1649 in Köln[2] berichtet die Jolliphus'sche Truppe von früheren Aufführungen in England, Niederland und Deutschland, wir werden sie deshalb mit derjenigen identifizieren dürfen, die Ende April 1648 zum erstenmale

[1] Jolliphus hebt bei seinem ersten Auftreten in Köln hervor, daß seine Truppe zuvor in England gespielt habe, und daß der Bürgerkrieg sie verhindere, nach dort zurückzukehren (Wolter 101). In Nürnberg nennt er sie 1659 eine Kompagnie „recht englischer Komödianten“ und erhält ein andermal die gewünschte Zulassung nur „auf bittliches ansuchen etlicher Herren emigranten“ unter denen doch wohl Engländer zu verstehen sind (Hampe, Teil II, Nr. 434). Aus der Thatsache, daß Jolliphus mit Vornamen Joris (holländische Form für Georg) hieß, läßt sich schwerlich mit Schwering (zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland, S. 34, Anm. 1) der Schluß ziehen, daß Jolliphus Holländer war. Jolliphus hat auf seinen Wanderzügen auch die Niederlande besucht und wahrscheinlich seinem Namen dort die holländische Form gegeben.

[2] Wolter 101.

von England über Brügge in Köln anlangt und sich dort bis Ende Juli aufhält,[1] und die August in Frankfurt abgewiesen wird.[2] Nicht viel mehr Glück hatte sie in der letzten Stadt Herbst 1651, sie machte wegen der mit ungewöhnlicher Pracht ausgestatteten Stücke der Niederländer sehr schlechte Geschäfte,[3] und erst die befriedigenden Resultate eines längeren Aufenthaltes in Köln setzten sie in den Stand, wenigstens die drückendsten Schulden abzutragen und die verpfändeten Kleidungen und Requisiten einzulösen. Zu allem Unglück aber wurde die eben wieder erworbene Garderobe unterwegs gestohlen, sodaß die Komödianten bei ihrer Rückkehr nach Frankfurt Herbst 1652 ihre traurige Lage schildernd um Ermäßigung der festgesetzten Abgaben einkommen mußte. Das folgende Jahr führte sie in längerer Fahrt durch Süddeutschland, über Nürnberg[4] (April), Regensburg, Ulm,[5] zogen sie nach Wien (Ende Mai), von dort über Nürberg[6] (Ende Oktober) und Straßburg[7] (Dezember bis Januar) Anfang 1654 nach Basel.[8] Die Herbstmesse 1654 brachte sie aus „Schwober Landen" wieder nach Frankfurt,[9] mit ihnen kamen die ersten weiblichen Darstellerinnen in die alte Reichs- und Krönungsstadt. Den Weg zur Bühne hatten der Frau die Italiener eröffnet, in der „commedia dell arte" spielten schon früh Actricen die Soubretten- und Hosenrollen, und bei den Wanderfahrten italienischer Schauspielertruppen waren es gerade geistreiche und schöne Frauen, denen man am begeistertsten zujubelte. Schon 1570 lassen sich am Kaiserhofe zu Wien italienische Schauspielerinnen nachweisen,[10] und von dieser Zeit ab und mehr noch seitdem zu Beginn des 17. Jahrhunderts die viel bewunderte Isabella Adreini die Herzen Aller ihrer herrlichen Kunst erobert hatte, wurden mit dem Erstarken des italienischen Einflusses weibliche Darsteller immer zahlreicher in Deutschland. Doch erst Jolliphus verschaffte dem weiblichen Element dauernd Bürgerrecht auf dem deutschen Theater; er war aber auch direkt auf weibliche Mitwirkung angewiesen, da sein Repertoire der herrschenden Kunstströmung folgend zumeist aus Pastorellen bestand, die zwischen der höher entwickelten Oper und dem musikalisch auf einer recht tiefen Stufe stehenden Singspiele vermittelnd, eine Mischgattung von Musik und Ballet darstellten. Freilich wurden

[1] Wolter 100. — [2] Mentzel 68. — [3] Mentzel 75.
[4] Hampe, Teil II. Nr. 395—397. — [5] Arch. f. Littgesch. 13, 324.
[6] Hampe, Teil II, Nr. 398. — [7] Arch. f. Littgesch. 15, 123.
[8] Anzeiger f. Kunde der deutschen Vorzeit 1855, S. 231.
[9] Mentzel 77. — [10] Trautmann, Jahrb. f. Münchener Gesch. 1, 245.

auch die Zugstücke der alten Schule nicht vernachlässigt, vielmehr scheint es, daß gerade auf diese Truppe die Aufführungen der Dramen des 1630 gedruckten Liebeskampfes zurückgehen, die in ihrer maßlosen Anhäufung von gräßlichen Blut- und Greuelscenen und gemeinster Possenreißerei aufs deutlichste zeigen, welch tiefe Wunden der jammervolle Krieg dem Gemütsleben des deutschen Volkes geschlagen hat.

Schon auf die Zeitgenossen machte diese neue schauspielerische Zusammenrottung roher Gesellen und liederlicher Frauenzimmer einen wenig Vertrauen erweckenden Eindruck, und so rechtfertigt sich das Vorgehen ehrsamer Frankfurter Bürger, die sich mit allen Mitteln, besonders mit dem Hinweis auf drohende Feuersgefahr, gegen das zweifelhafte Vergnügen wehrten, Nachbarn dieses Gesindleins, „das mit Tabak und Trinken umbegehe" zu werden. Am 24. Oktober dieses Jahres begegnet uns Jolliphus in Nürnberg,[1] er begab sich von dort nach dem Hofe zu Ansbach und kam von hier aus am 30. November bei dem Rate der Stadt Rothenburg um Haltung einiger Komödien ein, ob mit oder ohne Erfolg wissen wir nicht.[2] Den 19. Dezember treffen wir ihn wieder in Nürnberg, er blieb dort bis zum Januar 1655,[3] zog dann nach Köln und weiter nach Frankfurt auf die Herbstmesse. Das diesmal entgegenkommende Verhalten der Behörden, die ihm bis Ende Juni Vorstellungen gestatteten, machte in ihm den Wunsch rege, sich in der reichen Stadt für den Sommer festzusetzen. Den abschlägigen Bescheid, der auf sein diesbezügliches Gesuch erfolgte, konnte er um so leichter verschmerzen, da er an den Hof des Kurfürsten von Trier berufen wurde. Überdies machte die in freundlichster Form gehaltene Abweisung Frankfurts es ihm möglich, schon Herbst 1655 hier wieder seine Vorstellungen zu eröffnen,[4] die er dann in Nürnberg bis Weihnachten fortsetzte.[5] Der Gefahr einer schädigenden Konkurrenz begegnete er dadurch, daß er sich mit seinen Rivalen, den beiden deutschen Meistern Peter Schwartz und Ernst Hoffmann vereinigte. Gemeinsam zogen die Komödianten nach Innsbruck und veranstalteten 1656 an dem dortigen erzherzoglichen Hofe bis Mitte März eine Reihe von Aufführungen, die ihnen die Summe von 1070 fl. 30 Kr. einbrachte.[6] Doch das gute Einvernehmen war nicht von langer Dauer; schon Ostern 1656 trennten sich die beiden deutschen Prinzipale

[1] Hampe, Teil II, Nr. 402—404. — [2] Zeitschr. f. vergl. Littgesch. 7, 66.
[3] Hampe, Teil II, Nr. 405, 406.
[4] Mentzel 79. — [5] Hampe, Teil II, Nr. 407.
[6] Jahrb. f. Münchener Geschichte 3, 295.

in Frankfurt von Jolliphus, und Herbst ließen sie ihn, der von einem Besuche Kölns[1] (April) an den Main zurückgekehrt war, ihre Gegnerschaft in unangenehmster Weise fühlen, indem sie ihn aus der Miete seines gewohnten Lokals verdrängten. Am 20. Juni 1657 begegnet uns Jolliphus in Straßburg,[2] er spielte von Mitte Juli bis Mitte August in Nürnberg,[3] machte wahrscheinlich in der Zwischenzeit einen vergeblichen Versuch in Ulm aufzutreten[4] und fand sich zur Herbstmesse wieder in Frankfurt ein.[5] Hier erreichten die Feindseligkeiten zwischen der Truppe des Jolliphus und der des Schwartz und Hoffmann ihren Höhepunkt, bis der Rat, der umsonst zur Eintracht gemahnt hatte, empört über die „ärgerliche Knufferei" beiden streitenden Parteien den strengen Befehl gab, sofort ihr Bündel zu schnüren. Den unermüdlichen Bitten des Jolliphus, seinem ständigen Hinweis auf die schwere Krankheit seiner Hausfrau gelang es aber, eine Abänderung dieses Beschlusses zu erzielen und später sich sogar die Erlaubnis auszuwirken, hier seinen Winteraufenthalt zu nehmen. In derselben Stadt veranstaltete er Juli 1658 anläßlich der Krönungsfeier Leopolds I. viel besuchte Vorstellungen. Das große Interesse, das besonders das kaiserliche Gefolge für diese Aufführungen bekundete, bewog ihn, vermutlich nachdem er die alte Feindschaft vergessend in Verbindung mit der Truppe des Peter Schwartz und des Hoffmann in Heidelberg gespielt hatte, 1659 seine Kunst dem Wiener Publikum vorzuführen, das aber an den „scandalösen Zoten" kein sonderliches Gefallen fand.[6] Die letzten Nachrichten von der schauspielerischen Wirksamkeit des Jolliphus stammen aus Nürnberg, er agiert daselbst von Anfang Mai bis Ende Juni 1659, wird am 30. September und 27. Oktober abgewiesen, den 14. November zugelassen und muß am 31. Januar 1660 ärgerlicher Streitigkeiten wegen die Stadt räumen.[7]

Es erübrigt noch, das Auftreten derjenigen Truppen anzuführen, deren Identität sich nicht bestimmen ließ. Ich gebe die Übersicht in chronologischer Ordnung und bemerke, daß, wenn die eine oder die andere, nicht näher bezeichnete Gesellschaft durch den Zusammenhang der Thatsachen als zugehörig zu einer der bekannten Truppen sich ermitteln ließ, sie natürlich nicht hier, sondern an der betreffenden Stelle verzeichnet steht.

[1] Wolter 102. — [2] Arch. f. Littgesch. 15, 125.
[3] Hampe, Teil II, Nr. 414, 415. — [4] Arch. f. Littgesch. 13, 324.
[5] Mentzel, S. 85. — [6] Cohn CII. — [7] Hampe Teil II. Nr. 425 ff.

Jahr	Monat	Tag	Ort	Quelle	Bemerkungen
1600	August	—	Frankfurt	Mentzel 45.	
1601	März	16.	Nürnberg	Arch. f. L. G. XIV. 120.	
	April	—	Frankfurt	Mentzel 45.	
	Juni	—	Dresden	Cohn CXXVI.	
	August	—	Danzig	Bolte 31.	
1602	März	4.	Frankfurt	Mentzel 49.	
	April	5.	Nürnberg	Arch. XIV, 121.	wahrscheinlich die Truppe Fabian Pentons.
	Mai bis Juni	Ende 2.	Ulm	Arch. XIII, 317.	
	Juni bis Juni	8./18. 12./22.	Augsburg	Arch. XIII, 317.	
	Juni	19./29.	Nürnberg	Arch. XIV, 123.	
	April	19.	Köln	Wolter 91.	
1603	Mai bis Juli	16. 2.	Köln	Wolter 91.	wahrscheinlich die Truppe Brownes oder der Hessischen Komöd.
1604	Juli	23.	Köln	Wolter 92.	
1606	Februar	17.	Nürnberg	Arch. XIV, 123.	
1607	April	—	Frankfurt	Mentzel 63.	eine neu aus England herüber gekommene Truppe.
1608	Februar	—	Braunschweig	Cohn XXXIV.	
1609	Februar bis März	27. Anfang	Köln	Wolter 94.	
1610	April	—	Köln	Wolter 94.	
1611	Januar	19.	Köln	Wolter 94.	Hofschauspieler des Prinzen Moritz von Oranien.
	April	—	Frankfurt	Mentzel 55.	
	August	—	Frankfurt	Mentzel 56.	
1612	Januar	—	Köln	Wolter 94.	
	April	—	Frankfurt	Mentzel 56.	
	April	27.	Köln	Wolter 94.	
1613	Januar	28.	Köln	Wolter 95.	
	Juli	30.	Köln	Wolter 95.	
1621	Januar	1.	Köln	Wolter 97.	
1650	Juni	26.	Ulm	Arch. XIII, 322.	
1651	April	—	Straßburg	Arch. XV, 121.	
1652	—	—	Frankfurt	Mentzel 75.	
1654	Juni und Juli	—	Straßburg	Arch. XV, 123.	

Mit der Auflösung der Gesellschaft des Reinold und der des Jolliphus hören die im großen Maßstabe unternommenen Wanderzüge der englischen Komödianten in Deutschland auf. Wir treffen freilich noch eine Menge neuer Schauspielertruppen, die sich ebenfalls als englische Komödianten bezeichnen, doch sie führen diesen Namen, der ehemals einen so guten Klang hatte, nur als Aushängeschild für Reklamezwecke; in Wirklichkeit setzen sie sich durchweg aus deutschen Mitgliedern zusammen. Der englische Einfluß ist mit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vollständig gebrochen, hauptsächlich infolge der Verhältnisse in England selbst. Hier war auf die Glanzzeit des Elisabethanischen Zeitalters die grämliche, kunstfeindliche Puritanerherrschaft gefolgt, die durch drakonische Maßregeln, hohe Geldstrafen, schwere körperliche Züchtigung nur leider zu sehr ihr Ziel einer gänzlichen Unterdrückung des Schauspiels und der Schauspieler erreichte. Als dann mit der Wiedereinsetzung der Stuarts 1660 eine neue Epoche begann, da war das ältere, nationale Drama in Vergessenheit geraten, Shakespeare kaum mehr dem Namen nach bekannt, statt heimischer Tradition französischer Geschmack zur unbedingten Alleinherrschaft gelangt. So wurden denn ausschließlich Italiener, Niederländer und vor allen Franzosen die Lehrmeister, denen das deutsche Theater sich rückhaltslos anschloß. Erst hundert Jahre später, als man der langen Abhängigkeit und Bevormundung müde, immer leidenschaftlicher den Ruf nach Selbständigkeit, nach Befreiung aus den drückenden Fesseln des engherzig an kleinlichen Regeln haftenden französischen Klassizismus erhob, erstarkte der englische Einfluß wieder zur ausschlaggebenden Macht; die früheren Bestrebungen der fahrenden Komödianten unter dem Zeichen Shakespeares mit besserem Verständnis und ehrlicheren Mitteln zu Ende führend, sicherte er der neuen Bewegung den Sieg und eröffnete die ruhmvollste, stolzeste Aera unserer deutschen Litteratur.

Zweiter Teil.

Das Repertoire der Engländer.

Den Ausgangspunkt für die folgende Untersuchung bilden die Spielverzeichnisse der englischen Komödianten, die von Creizenach, Schauspiele der englischen Komödianten 1889, XXVII ff., zusammengestellt sind und von mir nur durch Hinzufügung zweier Rothenburger Listen erweitert werden konnten.

1604 reichte die Theer'sche Truppe unter der nominellen Leitung Eichelins in Nördlingen folgendes Verzeichnis ein (Arch. f. Littgesch. XIII, 70): 1. Auß dem Buch Daniellis 6 Kapitel (Erlösung aus der Löwengrube). 2. Vonn der theüschen Susanne. 3. Von dem verlohrnen Sohn. 4. Von einem vngehorsamen Khauffmanns Sohn. 5. Von dem weisen urtheil Carolj des hertzogen Aus Burgund. 6. Von Thisbeß undt Pyramo. 7. Von Romeo vndt Julitha. 8. Von Annabella eines hertzogen tochter von Ferrara. 9. Von Botzarhio einem alten Römer. 10. Von Vincentio Ladislav Satrapa a Mantua.

Dieselbe Gesellschaft spielte in Rothenburg 1604 und 1606 folgende Dramen (Zeitschr. für vergl. Littgesch. VII, 62): I. 1. Auß dem Buch Danielis 6 Kapitel. 2. vonn Melone, Einem vertriebnen Khönige Auß Dalmatia. 3. vonn Ludovico, Einem Khönige auß Hispania. 4. vonn Celinde unndt Sedea. 5. Von Pyramo unnd Thysbe. 6. von Annabella, Eines Marggraffen tochter von Montferrat.

II. 1. vonn dem weisen Uhrtel Carolj, des hertzogen Auß Burgundt, wegen Zwayer Riter. 2. vonn der theüschen Susanna. 3. vonn dem verlohrnen Sohn. 4. von Einem ungehorsammen khauffmans Sohn. 5. vonn Einem Alten Römer, so seinen Sohn wegen Eines Jungen weibes des guts enterben wollen. 6. vonn Einem wunderbahrlichen khempffer Vincentio Ladislav Satrapa von Mantua genandt.

1608 zur Faschingszeit führten die Engländer in Graz folgende Stücke auf: 1. Comedi von den Verlornen sohn. 2. Von einer frommen frauen von Antorf, ist gewiß gar fein und züchtig gewest. 3. Dockhtor Faustus. 4. Von ein Herzog von Florenz, der sich in eines Edelmanns tochter verliebt hat. 5. Von Niemandts und jemandt, ist gewaltig artlich gewest. 6. Von des fortunatus peitl und Wunschhietel, ist auch gar schön gewest. 7. Von dem Juden. 8. Von den 2 priedern khünig ludwig und khünig friderich von ungarn: ist ein erschröckliche Comedi gewest, ein so hats der khünig Friderich alß erstochen und ermördt. 9. Von ein khünig von khipern und von ein herzog von venedig, ist auch gar schön gewest. 10. Von dem reichen mann vnd dem armen lazarus; ich khan E. L. nit schreiben, wie schön sy gewest ist, dann khein pissen von puelleren darin gewest ist, sy hat vnns recht bewegt, so woll haben sy aggiert; sy sein gewiß woll zu passieren für guete Comedianten — Aus einem Brief der Erzherzogin Maria Magdalena an ihren Bruder Ferdinand, mitgeteilt von Meißner, S. 78 f.

1613 „Sontag den 27. Junii vnd etliche Tage hernach" spielten die Engländer in Nürnberg: 1. Von Philole und mariana. 2. Von Celido und Sedea. 3. und 4. Von Zerstörung der Stette Troia vnd Constantinopel. 5. Vom Turcken vnd andere Historien mehr, neben zierlichen täntzen, lieblicher musica vnd anderer lustbarkeit ꝛc. Nach der Starkschen Chronik mitgeteilt von Trautmann (Archiv, Bd. XIII, S. 127.)

1626 geben die Engländer unter Green in Dresden vom 1. Juni bis 4. Dezember folgende Dramen: 1. Comedia von der Christabella. 2. Tragoedia von Romeo vnd Julietta (zweimal). 3. Comoedia von Amphitrione. 4. Tragicomoedia von Hertzogk von Florentz (zweimal). 5. Comoedia vom König in Spanien vnd den Vice Roy in Portugall (zweimal). 6. Tragoedia von Julio Cesare. 7. Comoedia von der Crysella. 8. Comoedia vom Hertzog von Ferrara (zweimal). 9. Tragicomedia von Jemandt und Niemandt. 10. Tragicomoedia von König in Tennemark und dem König in Schweden. 11. Tragoedia von Hamlet einen printzen in Tennemark. 12. Comoedia von Orlando Furioso. 13. Comoedia von den König in Engelandt vnd den König in Schottlandt (zweimal). 14. Tragoedia von Hieronymo Marschall in Spanien. 15. Tragicomoedia von dem Hamann vnd der Königin Ester. 16. Tragoedia von der Märtherin Dorothea (zweimal). 17. Tragoedia von Dr. Faust. 18. Tragicomoedia von einem Königk in Arragona.

19. Tragoedia von Fortunato. 20. Comoedia von Josepho Juden von Venedigk (zweimal). 21. Tragicomoedia von den behendigen Diebe (dreimal). 22. Tragicomoedia von einem Hertzogk von Venedig. 23. Tragoedia von Barrabas, Juden von Malta (zweimal). 24. Tragicomoedia von dem alten proculo (zweimal). 25. Comoedia von Hertzogk von Mantua und den Hertzogk von Verona (zweimal). 26. Tragoedia von Lear, König in Engelandt. 27. Tragicomoedia von Gevatter. 28. Comoedia von verlohren Sohn. 29. Comoedia von den Graffen von Angiers. Nach Aufzeichnungen eines Dresdener Hofbeamten mitgeteilt zuerst von Fürstenau, (Bd. I, S. 96 f.), sodann wörtlich nach der Handschrift von Cohn, S. CXV f. 1627 im April spielten die Engländer in Torgau. Es kamen wieder Dramen des Repertoires von 1626 zur Aufführung, die jedoch Fürstenau nicht aufzählt; er bemerkt bloß, daß sich auch die Tragikomödie von Julio Caesare darunter befand.

1630 wurde in Dresden im Januar und Februar aufgeführt: 1. Vom Ritter Arsidos. 2. Von der Agrippina. 3. Von der Isabella, Königin in Klein-Britannien. 4. Von Prinz Celadon von Valentia. Vgl. Fürstenau, Bd. I, S. 101.

1631 wurde in Dresden im März und April aufgeführt: 1. Vom Königreich Portugal. 2. Vom Könige aus Graecia. 3. Vom Könige aus Frankreich. 4. Vom Königreiche Valentia. 5. Vom Könige in Engelland. 6. Von der Constantia, Königs in Arragonien Tochter. 7. Vom Prinzen Serale (muß wohl heißen Serule) und der Hyppolita vielleicht als besonderes Stück zu betrachten, s. u.). 8. Julius Caesar. Vgl. Fürstenau, Bd. I, S. 102.

1632 spielten die Engländer in Dresden die Tragikomödie von Marsiane und Cariel, 1633 die Tragikomödie von Orlando Furioso. 1646 gaben in Dresden die Freyberger Springer vom 11. September bis 19. Oktober folgende Vorstellungen: 1. Comödie vom verlorenen Sohn. 2. Comödie vom stolzen Jüngling Ernesto. 3. Tragödie vom Lorenz. 4. Comödie, wie den Kindern Pappe eingeschmiert wird. 5. Comödia von Erschaffung der Welt, mit Puppen gespielt. 6. Tragödia von Romeo und Julia. 7. Tragödie vom Herzog aus Burgund und den beiden Rittern Neudecker und Lamprecht. 8. Tragödie vom reichen Manne und armen Lazaro. 9. Comödia von zwei Pickelhäringen und ihren zwei bösen Weibern. Fürstenau, Bd. I, S. 102, 107 ff.

1651 reicht Schilling in Prag folgendes Spiel-Verzeichnis ein:

a) Tragödien: 1. Von der hl. und im christ-katholischen Glauben überaus beständigen Jungfrau Dorothea. 2. Von dem jämmerlichen

und niemals erhörten Mord in Hispania. 3. Von Julio Caesare, dem ersten erwählten römischen Kaiser. 4. Von dem König von Rhodiß, sonsten genannt die Jungfrauentragödie. 5. Von dem Erzzauberer Doctor Fausto. 6. Von dem reichen Juden von Maltua (sic.). b) Komödien: 7. Von dem König Ahasvero und dem hoffärtigen Aman. 8. Vom verlornen Sohne. 9. Von dem König von Cypern und dem Fürsten aus Venetia. 10. Von den zwei streitbaren Rittern Etelmor und Trauenmor. 11. Von Orlando Furioso. Teuber, Geschichte des Prager Theaters. Th. I 1883, S. 169 f.

Ca. 1660 legte der Prinzipal Kaspar Stieler am Hofe des Herzogs Gustav Adolf von Mecklenburg in Güstrow folgendes Repertoire vor:

1. Die action von der h. martyrin Dorothea, wie sie nemblich enthauptet vndt Theophilus mit glüenden Zangen gezwicket wird. 2. Von den hoffertigen Haman vndt der demütigen Ester. 3. Der klägliche Bezwang, in welcher (sc. Action) grose Tyrannen geboten wirdt, durch List aber verhindert. 4. Die Verlierung beider Königlichen Kinder aus Cypern, worin Pickelhering sehr lustig sich erzeiget. 5. Von dem unbarmherzigen Vater. 6. Untrew schlegt seinen eigenen Herren. 7. Die blutige Hochzeit oder die 2 zwevaltige Heuser. 8. Der unglückliche Breuttigamb oder die Jungfrawen Tragödie. 9. Der Streit zwischen Engellandt vndt Schottlandt. 10. Die Enthauptung des Königes in Engellandt. 11. Die 4 bestendigen Liebhabers. 12. Die Verfolgung der Christen unter dem Kayser Diocletiano. 13. Die Tragoedia von Cajo Julio Caesare. Vgl. Bärensprung, Geschichte des Theaters in Mecklenburg-Schwerin, Schwerin 1837, S. 26 f. Die Datierung dieser Liste nach Creizenach S. XXX.

1660 spielte in Lüneburg Christian Bockhäuser: 1. Eine Tragico-Comoedia von der Ehelichen Liebe, wie die Eheliche Liebe recht gepfleget wirt. 2. Von der großen Untreue zweyer Römer. 3. Von der demuthigen Ester und hochmuthigen Haman. 4. Wie England und Schottland ein Königreich worden sey. 5. Von dem frommen Orlando, wie er durch falsches prattiziren Rasend und Unsinnig wirt. 6. Vom Romischen Kayser Julio Caesare, wie er auf dem Rathhause zu Rom erstochen wirt. 7. Vom reichen Mann und armen Lazaro. 8. Vom Verlorenen Sohne. Welche mit englischer praesentation und lieblicher Musik agiret werden, worin sich auch Pickelhering ziemlich lustig erzeiget. — Emil Riedel, Die ersten Wanderkomödianten in Lüneburg: Erica, Sonntagsblatt der Lüneburgischen Anzeigen. 1883, No. 34, 35.

1666 reichte Daniel Trey (Treu) folgende Demonstratio actionum

in Lüneburg ein: 1. Die Historia von der Stadt Jerusalem mit allen Begebenheiten und wie die Stadt zerstöret wirt, naturel durch sonderliche infentiones öffentlich auf dem theatro präsentiret. 2. Von dem Konnich Liar auß Engelandt, ist eine materien worin die ungehorsamkeit der Kinder gegen ihre Elder wirt gestraffet, die Gehorsamkeit aber belohnet. 3. Von Don Baston (vermutlich Druckfehler für Gaston) von Mongado, eine spanische Begebenheit wirt sonst genannt: Der streit zwischen Ehr und Liebe. 4. Von Alexander de medicis ist auch eine materie von wohlgestellten reden undt schenen präsentationen. 5. Die bekannte Historien von Josepho, welche aufs neueste von einem vornehmen poëten aufgesetzt ist. 6. Von Sigismundo oder dem Tyrannischen Printz von Polen. 7. Von dem verwirrten Hoff von Cicilien, mit wohl gesetzten reden aus dem hollandischen ubersetzet. 8. Von Orpheo, in welcher materien ein höllischer Fluß repraesentiret wirt. 9. Von Tito Andronico, welches eine schöne Romanische Begebenheit, mit schöner Ausbildung. 10. Von Tarquino. 11. Von Konnich Eduardo tertio aus Engeland, wird sonsten genanndt: Der beklagliche Zwank. 12. Von der parißischen Hochzeit. 13. Von Don Hieronimo, Marschalk in Spanien. — Undt andern dergleichen Vielmehr, welche auf das schönste sollen aufgefüret werden. 14. Der streit zwischen Arragonien und Cicilien. 15. Eine Materien wird genandt: Der kluge Hoffmeister. 16. Von Aurora und Stella. 17. Von Carel undt Cassandra. 18. Von Doctor Johanni Fausto. 19. Von Piron auß Frankreich. 20. Von General Wahlstein. 21. Von dem Einzug des jetzigen Konniges in Engelandt. 22. Der Geist von Krumwell. 23. Von der beständigen Lugretia. 24. Von der Enthaubtung Johanniß. 25. Von dem tyrannischen Konnich Noron.

1669 verzeichnete der Danziger Ratsherr Georg Schröder Titel und Inhalt folgender Dramen: 1. Commedia von D. Fausto. 2. Der Prinz wird ein Schuster. 3. Von dem Könige von England und dem von Schottland, dessen Sohn sich in Narrenkleider verkleidet und der Prinzessin abwartet. 4. Der Irrgart der Liebe. 5. Tragedia von der S. Margaretha und dem S. Georgio. 6. Ibrahim Bassa. Vgl. Hagen, S. 95—99.

1681—1685 gab Treu in München folgende Vorstellungen: 1. Den gottlosen Roderich. 2. Das durch die Liebe verursachte Trauerspiel. 3. Die siegende Unschult. 4. Die getreue Sklavin Doris. 5. Den geistlichen Andronicus. 6. Das Friede wünschende Teitschland. 7. Den vermeinten Fischersohn. 8. Die Alamoda. 9. Den Geist

von Crombel (Cromwell). 10. Die Liebes Probe. 11. Die beständige Christabella. 12. Das bewendte Glück. 13. Das verhonde und wieder betrohnte Liebes Parr. 14. Den Durchlauchtigen Kohlbrenner. 15. Den großmuthigen Rechtsgelehrten Pavinianus. 16. Den unschuldigen Bruder Mordt. 17. Den Streidt zwischen Ehr und Liebe. 18. und 19. Zwei „Possenspiel". 20. Von Silvia und Aminta. 21. Von dem großmüthigen Altamiro. 22. Teutsche Comedi Doktor Johann Faustus Vgl. Trautmann im Jahrbuch für Münchener Geschichte Bd. I, S. 257.

Von größter Bedeutung für unsere Kenntnis des englischen Repertoires ist neben den angeführten Spielverzeichnissen die Sammlung von Theaterstücken, die in zwei Auflagen 1620 und 1624 nach den Ermittelungen Boltes zu Leipzig bei Gottfried Große erschien. (Vergleiche Creizenach, die Schauspiele der englischen Komödianten, S. LXVIII ff. und Tittmann, Schauspiele der englischen Komödianten, Einleitung.) Der genaue Titel lautet: Engelische Comedien und | Tragedien | das ist: | Sehr schöne, | herrliche und außerlesene, | geist- und weltliche Comedi und | Tragedi Spiel, | Sampt dem | Pickelhering, | welche wegen ihrer artigen | Inventionen, kurtzweilige auch theils wahrhafftigen Geschicht halber, von den Engelländern | in Deutschland an Königlichen, Chur- und Fürst- | lichen Höfen, auch in vornehmen Reichs- See- und Handel Städten seynd agiret und gehalten | worden, und zuvor nie im Druck auß | gegangen. (Die 2. Auflage hat hier den Zusatz: „Zum andern mal gedruckt und corrigiert.") . . . . Gedruckt im Jahr M.DC.XX (II. Auflage M.DC.XXIV).

Die Vorrede rühmt in gelehrt schwülstigen Wendungen die hohe Wertschätzung der Schauspieler im alten Rom und giebt den Zweck der Veröffentlichung an. Durch den Erfolg der englischen Komödianten hätten „viel hurtige und wackere Ingenia zu dergleichen Inventionen lust" bekommen, und ihnen zu Gefallen seien diese Komödien und Tragödien in Druck gegeben. Die Veröffentlichung wendet sich also an deutsche Dichter und Berufsschauspieler, wohl auch an Dilettanten für Gelegenheitsvorstellungen. Über die Art ihrer Entstehung sind verschiedene Hypothesen aufgestellt worden. Cohn (Shakespeare in Germany, S. CV) glaubte an eine Raubausgabe, die in der Weise entstanden wäre, daß der unehrliche Verleger durch ungebildete Schreiber den Text unmittelbar nach den Aufführungen aus dem Gedächtnis habe aufzeichnen lassen; Tittmann vermutete, daß dem Herausgeber nur Rollenbücher zur Verfügung gestanden hätten. Beide Annahmen gingen von der Überzeugung aus, daß unmöglich die Dramen in der

durch den Druck überlieferten verballhornten Form den Aufführungen der englischen Komödianten zu Grunde liegen konnten. Diese Voraussetzung aber wurde hinfällig, als Bischoff (Mitteilungen des historischen Vereins für Steiermark 1899, Heft 47, 127 ff.) in der Reiner Handschrift die einem der gefeiertsten englischen Komödiantenchefs, Green, nahestehende, im Jahre 1608 angefertigte Bearbeitung eines englischen Lustspiels „Somebody and Nobody" ans Licht zog, die in der Rohheit ihrer Ausführung von den Dramen des Jahres 1620 nur wenig übertroffen wird. Diese handschriftliche Bearbeitung giebt auch zugleich einen deutlichen Hinweis, in welchen Kreisen die Autorschaft des Druckes zu suchen ist. In der gedruckten Ausgabe findet sich eine „schöne, lustige Comoedia von Jemand und Niemand", die von dem englischen Original vollständig unabhängig ist, sich vielmehr aufs engste der handschriftlichen Fassung anschließt; die Übereinstimmungen sind so auffallend, daß sie sich nur durch ein direktes Zurückgehen auf die Version von 1608 erklären lassen. Keinem andern aber wird eine so eingehende Benutzung der Manuskripte des Greenschen Ensembles möglich gewesen sein, als einem Mitgliede dieser Gesellschaft selbst, und so darf denn wohl die Annahme als gerechtfertigt erscheinen, daß die Herausgabe der ganzen Sammlung des Jahres 1620 auf diese Truppe zurückgeht.[1]

Das Buch enthält folgende Dramen:

1. Comoedia. Von der Königin Esther und hoffertigen Haman.
2. Comoedia. Von dem verlornen Sohn in welcher die Verzeiffelung und Hoffnung gar artig intoducirt werden.
3. Comoedia. Von Fortunato und seinem Seckel und Wünschhütlein, darinnen erstlich drey verstorbene Seelen als Geister, danach die Tugend und schande eingeführet werden.
4. Eine schöne lustige triumphirende Comedia von eines Königes Sohne aus Engellandt und des Königes Tochter aus Schottlandt.
5. Eine kurtzweilige lustige Comoedia von Sidonia und Theagene.
6. Eine schöne lustige Comoedia von Jemand und Niemand.
7. Tragaedia. Von Julio und Hyppolita.

[1] Zu einem ähnlichen Resultat wurde Creizenach durch die Bezeichnung des Narren als Pickelhäring geführt (S. LXXVI. XCIII ff.); Robert Reinold, von dem diese Benennung der komischen Figur herrührt, war ein langjähriges Mitglied der Browne-Greenschen Truppe. — Die ganze Sammlung des Jahres 1620 wurde später, wie es scheint, unter dem Titel der Pickelhäring citiert, vergleiche die Notiz über eine Schüleraufführung in Bautzen S. 123.

8. Eine sehr klägliche Tragoedia von Tito Andronico und der hoffertigen Kayserin, darinnen denkwürdige actiones zu befinden.

9. Ein lustig Pickelherings Spiel von der schönen Maria unnd alten Hanrey.

10. Ein ander lustig Pickelherings Spiel, darinnen er mit einem Stein gar lustige Possen machet.

An die genannten Schauspiele schließen sich fünf nicht näher mit einem Titel bezeichnete Gesangespossen, die im Zusammenhang bei den Singspielen (siehe weiter unten) behandelt worden sind.

John Still, Bischof von Bath.

Sein Lustspiel „Gammer-Gurtons needle“ wurde 1590 in Frankfurt gegeben. (Mentzel a. a. O. S. 23.)

Robert Wilmot und Genossen.

„Tragedy of Tancred and Gismunde“, zuerst aufgeführt 1568, behandelt die Liebesgeschichte von Guiscardo und Sigismunda. (Boccaccio, Decamerone IV, 1.) Ob die in Dresden am 20. Februar 1679 aufgeführte „Tragicomödie von Gaspardo und Sigismunda“, auf das englische Drama zurückgeht, ist recht fraglich, da viele dramatische Bearbeitungen dieses Stoffes existierten; schon 1677 war eine Oper „Das tödtliche Liebesglück oder Freuden-Trauerspiel von Guiscardo und Sigismunda“ erschienen. (Vergl. Gottsched, Nöthiger Vorrath; Creizenach XXXII.)

George Peele.

Sir Clyomon and Sir Clamydes ca. 1584, gedruckt 1599, vielleicht identisch mit der Tragikomödie vom König in Dänemark und König in Schweden, aufgeführt Dresden 1626.

The turkish Mahomet and Hyrin the fair Greek.[1] Collier (History of the English stage I, 244) führt unter dem Datum 1580 an „a Pastorall or Historie of a Greek maiden Shewen at Richmond on the Sunday next after New Jears“. In den „Merrie conceited Jests of G. Peele“ — die Autorschaft Peeles ist freilich keine absolut sichere — wird ein famous play erwähnt „the Turkish Mahomet and Hyrin the fair Greek“. Henslowes Diary bringt verschiedene Einträge unter dem Titel: „the love of the greysan lady“.

[1] Vergl. hierüber Oeftering, Die Geschichte der schönen Irene in den modernen Litteraturen, Würzburger Dissertation und die Fortsetzung in Zeitschrift für vergleichende Litteraturgesch. XIII, S. 27 ff.

oder „the greysan comedy“ oder einfach „Muhamet“. Diese Einträge beginnen am 15. August 1594 und enden den 9. Oktober des folgenden Jahres, sie beziehen sich wahrscheinlich alle auf Peeles Tragödie. Der Stoff, der diesem Drama zu Grunde liegt, geht auf Bandellos Novelle: „Maometto Imperado de Turchi crudelmente ammazza una sua Donna“ zurück. Diese Erzählung fand um so größere Verbreitung, da das öffentliche Interesse sich zu der Zeit im höchsten Maße den Türken zuwandte, die durch ihre kühnen Kriegszüge das ganze christliche Europa in Schrecken setzten. Boisteau übertrug Bandellos Novelle frei ins Französische, und diese Bearbeitung wurde von William Painter in seinen „Palace of pleasure“ aufgenommen. Welche Quelle Peele bei seinem Drama, das, nach zeitgenössischen Urteilen zu schließen, sich einer außerordentlichen Beliebtheit erfreute, benutzte, läßt sich nicht bestimmen, da dasselbe sich nicht erhalten hat; wahrscheinlich folgte er dem Werke Painters.

In Deutschland sind Aufführungen dieser Tragödie, die als „türkische Triumphkomödie“ das Zugstück Spencers bildete, häufiger belegt. Über die kostbare Ausstattung des Stückes bei den Krönungsfeierlichkeiten in Königsberg 1612 berichtet Hagen S. 55—60; es findet sich verzeichnet: „6 Mark Zins vor 18 große und 17 lange federbüsche, so der Andreas Körner zu der türkischen Triumph Commoedien geliehen. 81 Mark 33 ß. vor blaue Leibfarbe und schwarz Leinet und Franczßen Alles zur Wolken zu der Triumph Commedia dem Meister Dietrich zahlt. — 87 Mark 39 ß. vor allerlei Schnitzwerk zu der Triumph Commedia durch Alexander Cranse Bildschnitzer. 111 Mark 15 ß. vor allerlei Tischlerarbeit zu der Triumph Commedia durch Christoph Dosin Tischler gefertigt.“ Weitere Aufführungen durch Spencer: in Regensburg 1612, in Nürnberg 1613 „von Zerstörung der Stette Troja und Constantinopel“, in Straßburg 1614 „von einnehmung der Statt Constantinopel“.

In Deutschland wurde der Stoff dramatisch behandelt in Ayrers Tragödie „Vom Regiment und schandlichen Sterben des Türckischen Keisers Machumetis des andern diß Namens u. s. w.“ (Keller, Bibliothek des litterarischen Vereins zu Stuttgart LXXVII, Nr. 9, S. 737 ff.)

Ayrer nennt als seine Quelle den Isidor, und an dieser Angabe zu zweifeln liegt um so weniger Anlaß vor, da er, wie Wolf (Quellen Ayrers, Berlin 1875) ausführt, des Isidor „epistola de capta a Turcis Constantinopoli“ durch Reusners „Epistolarum Turcicarum libri V“ leicht kennen gelernt haben konnte. Für den

Hauptteil des Dramas freilich, die Liebesepisode der schönen Hircavena, fand Ayrer in der genannten Schrift Isidors keinen Anhaltspunkt, hier folgte er der italienischen Novelle und schloß sich so vollständig an sie an, — selbst grobe historische Fehler, die andere Bearbeiter vermieden, sind ihm mit ihr gemeinsam, — daß man mit Oestering zu der Annahme gedrängt wird, Ayrer habe Bandello im Originale gekannt. In wie weit Ayrer auch durch Peeles verloren gegangenes Drama beeinflußt wurde, läßt sich natürlich nicht festlegen, doch der Ausbildung des komischen Elementes nach dürfte diese Einwirkung nicht zu gering gewesen sein. — Am Ende des 17. Jahrhunderts zeigt sich „Die schöne Irene" nochmals auf der deutschen Bühne, diesmal in Gestalt einer Oper, als deren Autor Hinrich Hinsch bezeichnet wird. Der Verfasser bemüht sich, originell zu erscheinen, er giebt neue Motive und neue Verwicklungen, doch erkennt man überall mit Leichtigkeit in dem fremden Gewande den früheren Bekannten. Eine ausführliche Analyse dieser Oper findet sich bei Oestering.

Christopher Marlowe.[1]

Doctor Faustus, gedichtet frühestens 1587, gedruckt 1604. Aufführungen in Deutschland: Graz 1608 „Dockhtor Faustus"; Dresden 1626 „Tragödie von Dr. Faust"; Prag 1651 „von dem Erzzauberer Dr. Fausto"; Hannover 1661 „M. le duc fit venir des comédiens allemands de Hambourg et je me souviens comme ils représentoient le Docteur Faust que le diable emportait" (Memoiren der Kurfürstin Sophie, vgl. Publikation a. d. k. preußischen Staatsarchiven, Band IV, Leipzig 1879, S. 70); Lüneburg 1666 „von Doktor Johanni Fausto" (Aufführung mit Marionetten); Danzig 1669 „Commedia von D. Fausto"; München 1679 „Teutsche Comedi Doctor Johann Faustus"; Weimarer Verzeichnis (Shakesp. Jahrb. 19, 148 ff.) Nr. 66 „Das abscheuliche Leben und der schröckliche Todt Dr. Johan Fausts des berühmten Erzzauberers". Es ist hier nicht der Platz, eingehend die schwierige Frage nach der Entstehung des Volksschauspiels von Dr. Faust zu behandeln; ich begnüge mich damit, die Hauptresultate der neueren Forschungen hervorzuheben. Lange Zeit hindurch war die Ansicht Creizenachs,[2] das deutsche Volksschauspiel sei aus Marlowes Drama erwachsen, maßgebend, ihre Autorität wurde auch nicht

[1] Marlowes works. Edited by C. Bullen, London 1885.

[2] Creizenach, Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels von Dr. Faust. Halle 1878.

durch die Arbeiten von Bielschowsky[1] und Werner[2] erschüttert, die für die Priorität des deutschen Dramas eintraten. Erst in neuester Zeit gelang es Bruinier unter Zuhilfenahme eines umfangreichen Textapparates nachzuweisen, daß das deutsche Faustspiel, weit entfernt auf das englische Drama zurückzugehen, diesem vielmehr neben dem Spiesschen Volksbuch als Quelle gedient hat. Nachdem dann Marlowes Faust vermittels der englischen Komödianten in Deutschland Eingang gefunden hatte, wirkte diese Tragödie mit ihren höher entwickelten, effektvollen Bühnenmitteln ihrerseits wieder auf das deutsche Drama ein, und so erklären sich denn die mannigfachen Marloweschen Reminiscenzen in demselben.[3]

The rich Jew of Malta verfaßt zwischen 1588 und 1590, licensiert 1594; gedruckt 1633. In Passau 1607 „von dem Juden" (vgl. Meißner, S. 78); Graz 1608 „von dem Juden". Diese beiden Aufführungen können auch auf Shakespeares Merchant of Venice zurückgehen. Dresden 1626 „Tragödie von Barabas, Juden von Malta"; Prag 1651 „von dem reichen Juden von Maltua". In Dresden 1646 ist „ein Tanz von 8 Personen auf die Art wie bei dem reichen Juden von Malta von den Engländern getanzt worden".

The Massacre of Paris ca. 1590. In Lüneburg 1666 „von der parisischen Hochzeit", möglicherweise auch in Güstrow 1660 „die blutige Hochzeit oder die zwei zwiespältigen Heuser".

Tamerlan. Creizenach hat die in seiner Geschichte der englischen Komödianten, S. XXXIII, ausgesprochene Behauptung, daß der zu Anfang des 18. Jahrhunderts wiederholt in Deutschland aufgeführte Tamerlan in keiner Beziehung zu Marlowes gleichnamigem Drama stände, selbst zurückgenommen (Zeitschrift für vergl. Littgesch. II, 370). Schwering (zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland, S. 81) vermutet, daß das in dem Weimarer Verzeichnis, S. 146, Nr. 12 sich findende Stück „Der große Weltschrecken Tamerlan's samt desselben stürzung und fall" auf ein im Jahre 1657 erschienenes Schauspiel von Johann Serwouters „Den grooten Tamerlan met de dood von Bajaset I" zurückgehe; dieses Stück ist eine freie Nachbildung von Guevaras „La nueva era de Dios y Tamorlan de Persia".

[1] Das Alter der Faust-Spiele. Vierteljahrsschrift für Litteraturgesch. Bd. III, 493.

[2] Zeitschrift für österreichische Gymnasien XLIV, 204.

[3] Siehe die Aufsätze von Bruinier in Zeitschrift für Deutsche Philologie, Bd. XXIX, 180, 345; XXX, 325; XXXI, 60, 194.

Thomas Kyd.

The spanish tragedy. Entstanden gegen 1587, aufgeführt und licensiert 1592.

Beste Ausgabe: The spanish tragedy, A. Play written by Thomas Kyd, edited by J. Schick, London 1898. (Vergl. über Kyd ausführlich Markscheffel, Thomas Kyds Tragödien, Programm des Weimarer Realgymnasiums 1886/87 und G. Sarrazin, Thomas Kyd und sein Kreis, Berlin 1892.)

Diese Schauertragödie, die in London volle Häuser machte, ließen sich die englischen Mimen natürlich nicht entgehen. Dresden, 28. Juni 1626 „Tragoedia von Hieronymo Marschall in Spanien“; Prag 1651 „von dem jämmerlichen und niemals erhörten Mord in Hispania“; Lüneburg 1660 „von Don Hieronimo, Marschalk in Spanien“; Weimarer Verzeichnis Nr. 29 „Der tolle marschalck aus spanien“. Der Ansicht Widgerys (the first Quarto Edition of Hamlet, London 1880, S. 125), daß die in Dresden am 6. Juni und 19. September 1626 aufgeführte „Komödie vom König in Spanien und den Vice Roy in Portugall“ identisch mit „The first part of Jeronimo, einem Vorspiel zu Kyds Tragödie, sei, stimme ich trotz der von Creizenach gegen diese Annahme vorgebrachten Bedenken bei, da ich nicht wüßte, auf welches Drama man sonst diese Aufführung beziehen könnte.

Eine Nachahmung des Kydschen Dramas ist Ayrers „Tragedia von dem griechischen keyser zu Constantinopel unnd seiner Tochter Pelimperia mit dem gehengten Horatio.“ Ayrer ist vollständig von Kyd abhängig, er folgt ihm Scene für Scene und Akt für Akt.[1] Nur wenige Änderungen finden sich, die Handlung ist nach Constantinopel verlegt, da in einem christlichen Lande die geschilderten Greuel unmöglich scheinen. Hin und wieder ist eine bessere Motivierung erreicht, so spielt der Geist des Verstorbenen keine Rolle. Wörtliche Anklänge an das Original sind nicht selten, die Stelle im zweiten Akt der englischen Tragödie: „Now that the night begins with sable wings to overcloud the brightness of the sunne etc“ giebt Ayrer folgendermaßen wieder: „Nun hat die gegenwärtig Nacht — Mit ihren schwarzen Flüge gemacht — Die Himmelwolken dunkel zwar.“ Auch die Rolle des Clowns zeigt englische Einwirkungen. Der Narr tritt als Henker auf und nimmt an dem eigentlich Schuldigen das Maß für den Galgen, eine Scene, die auch in den anderen Dramen der englischen Komö-

[1] Tittmann, Schauspiele aus dem 17. Jahrhundert. Bd. III, 130.

dianten des öfteren wiederkehrt. Ayrer hat sicherlich die spanische Tragödie durch häufige Aufführungen der Engländer kennen gelernt, vielleicht lag ihm auch bei Abfassung seines Dramas das englische Original oder eine Bearbeitung desselben vor.

Ein merkwürdiges Zeugnis für die Beliebtheit der spanischen Tragödie in Holland bietet die 1615 veröffentlichte Übersetzung des Orlando furioso, die von Everaert Syceram verfaßt worden ist. In diese Übersetzung hat nämlich Syceram in ganz eigenartiger Weise Teile aus der spanischen Tragödie eingefügt.[1] Der dritte Canto führt zuerst den Andreas ein, Pinable trifft im Wald einen tötlich verwundeten Ritter, der sich als Geist des getöteten Andreas ausgiebt und sein trauriges Geschick in wörtlicher Übereinstimmung mit dem Monologe erzählt, den Kyd den Geist des Andreas halten läßt. Der weitere Verlauf der Handlung, das Liebesverhältnis zwischen Horatio und Bell Imperia, die Ermordung Horatios, der Wahnsinn des Vaters, alles das ist in engster Anlehnung an Kyd geschildert. Mit dem Entschluß Hieronymos, blutige Rache zu nehmen, schließt die Erzählung; der 5. Akt ist ebenso wie der Schluß des „rasenden Roland" bei Syceram nicht erhalten.

Auch dramatische Behandlung hat die spanische Tragödie in Holland gefunden, es sind bis jetzt zehn holländische Bearbeitungen des Kydschen Dramas nachgewiesen. Sie lassen sich alle auf zwei Redaktionen zurückführen, eine von A. van den Bergh, dem Verfasser eines Titus Andronicus, veranstaltete, ist vermutlich nur einmal im Jahre 1621 gedruckt, während die zweite anonyme Bearbeitung „Don Jeronimo, Marschalk von Spanje" in neun Auflagen bekannt ist.[2] Auf die zweite Redaktion scheint Caspar Stielers Tragödie „Ballemperia, Trauerspiel des Spathen, Jena 1680" zurückzugehen. Dieses Drama weicht von den erhaltenen Versionen beträchtlich ab, eigenartig sind die komischen Scenen mit Staramuza und Gilette, sowie die Einführung von Venus, Allecto, Tisifone und Megära in einen Chor und der Nemeniden als Schlußsängerinnen.[3]

Robert Greene.

Orlando furioso, zuerst aufgeführt ca. 1591, gedruckt 1594. Dresden 25. Juni 1626, „Comödia vom Orlando furioso" und ebenda

[1] Worp, Shakesp. Jahrb. XXIX, 30.

[2] Rudolf Schönwerth-München bereitet eine kritische Ausgabe der holländischen Versionen vor. [3] Schick, Herrigs Archiv XC, 193.

den 3. Februar 1633; in Prag 1651 „von Orlando Furioso"; in Lüneburg von Christian Bockhauer 1660 „von dem frommen Orlando, wie er durch falsches praktiziren Rasend und Unsinnig wirt". In dem Weimarer Verzeichnis Nr. 8 „Der rasente orlando sampt den Nerrischen sackerpan deren schelmerei und straffe". Die Mitteilung Schützes, (Hamburgische Theater-Geschichte S. 29) nach der in einer alten Hamburger Handschrift über die Unzüchtigkeit eines Roland-Dramas Klage geführt wird, bezieht sich auf das weiter unten zu behandelnde Singspiel „Der engelländische Roland".

A looking glass for London and England. Zuerst erwähnt in Henslowes Tagebuch 1591, gedruckt 1594. Nördlingen 1605 „ein comedia auß dem propheten Jona". Eine komische Scene aus diesem Drama findet sich in Ayrers Tragödie vom Kaiser Mahomet (s. o.) wieder, dasselbe Motiv ist auch im Liebeskampf in der Probe getreuer Liebe, Akt IV, Scene 4 verwertet; doch darf man in solchen Übereinstimmungen keine direkten Entlehnungen sehen wollen, da derartige possenhafte Züge zumeist Gemeingut der komischen Bühne waren.

Alphonsus, King of Arragon: entstanden gegen 1592, gedruckt 1599. Die zu Dresden am 9. Juli 1626 aufgeführte „Tragicomoedia von einem Königk in Arragona" geht vielleicht auf Greenes Drama, vielleicht auch auf den Pseudo-Shakespeareschen Mucedorus zurück.

Henry Chettle.

Patient Grissil (Griseldis), aufgeführt ca. 1600, gedruckt 1603. Ausgaben: Collier in Shakespeare Society 1841 und Hübsch in den „Erlanger Beiträge zur Englischen Philologie" 1893. Vergl. F. von Westenholz, die Griseldissage in der Litteraturgeschichte. 1888. Aufführungen: In Dresden 9. Juni 1626 „Comoedia von der Crysella". In Torgau im Mai 1671 „Die geduldige Chrysilla" (Fürstenau I, S. 231). Die Annahme, daß es sich nicht etwa um eine Vorstellung des Hans Sachsischen Griseldis-Dramas handelt, sondern um eine Übersetzung der Patient Grissil wird durch eine Stelle in der „Kunst über alle Künste" gestützt; dort werden S. 79 die Worte Shakespeares „a second Grissel" durch „eine andere Chrysilla" wiedergegeben. (Köhler, Shakesp. Jahrb. I, 416, Creizenach XXXV.)

William Shakespeare.

Comedy of errors, aufgeführt ca. 1591, zuerst gedruckt 1623. Vielleicht in Dresden 1660 „von den 4 gleichen Brüdern". Weimarer Verzeichnis Nr. 101 „die 2 einander gleich sehente Brüder".

A Midsummer-Nights Dream. Eine Aufführung dieses Dramas in Deutschland ist nicht belegt, wohl aber wurde das Zwischenspiel Pyramus und Tisbe des öfteren gegeben. Schon vor Shakespeare war der den Metamorphosen Ovids entnommene Stoff in Deutschland bekannt und häufig behandelt worden.[1] So veröffentlichte ein unbekannter Dichter schon 1581 „Pyramus und Thisbe | Ein schoen kurzweilige Fabel | Von dem berumpten | Poeten Publio Ovi — | Dio Nasone". Die 1601 von Samuel Israel zu Straßburg verfaßte „Sehr lustige, neve Tragedi Von der großen unaussprechlichen Liebe, zweyer Menschen, Pyrami und Thysbes" wurde 1604 in Münster aufgeführt.[2] Gabriel Rollenhagen brachte ähnlich wie Joachim Schlue die bekannte Erzählung in Gedichtform „Eine schöne Tageweis von Pyramo und Thysbe aus dem Poeten Ovidio, Im Thon, Ach weh, wie ist mein junges Herz".

Die einzige uns erhaltene deutsche Bearbeitung[3] des Shakespeareschen Zwischenspiels stammt von Andreas Gryphius „Absurda comica oder Herr Peter Squentz, Schimpff-Spiel".[4] Gryphius berichtet aber in der Vorrede unter dem angenommenen Namen Philipp Gregorio Riesentod, daß sein Werk auf das des Altdorfer Professors Daniel Schwenter († 1636) zurückgehe, und daß es ihm, dem Gryphius, nur „die letzten Striche seiner Vollkommenheit zu dancken habe"; Shakespeares Name wird gar nicht erwähnt. Creizenach macht es S. XXXIX sehr wahrscheinlich, daß Schwenter den Schwank als Zwischenhandlung in sein Drama Seredin und Violandra eingeflochten, und daß aus diesem Drama Gryphius den Prinz Serenus und die Prinzessin Violandra in sein Schimpfspiel übernommen hat.

Außer der deutschen existiert noch eine holländische Bearbeitung des Rüpelspiels, nämlich die „Kluchtige Tragodie of den Hartoog van Pierlepon" von M. Gramsbergen, 1650; eine genaue Analyse dieses Stückes, das eine ähnliche Umrahmung wie das Vorspiel zu

[1] Über die Hypothese, daß Shakespeare durch eine deutsche Bearbeitung der Sage zu seiner Parodie angeregt wurde, vergl. Gaedertz, Zur Kenntnis der altenglischen Bühne nebst anderen Beiträgen zur Shakespeare-Litteratur. Bremen 1882, S. 21 ff.

[2] Genée, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels. S. 254.

[3] Burg, Über die Entwicklung des Peter Squentz-Stoffes bis auf Gryphius, Zeitschrift für deutsches Altertum, Bd. XXV, S. 130.

[4] Erster Druck aus dem Jahre 1657. Vergl. Neudrucke deutscher Litteraturwerke des 17. und 16. Jahrh., herausgeg. von Braune. Nr. 6.

„the taming of the shrew“ zeigt, findet sich bei Kollewijn.[1] Tiecks Annahme,[2] daß den kontinentalen Bearbeitungen eine verkürzte, das Zwischenspiel von der Haupthandlung fast völlig loslösende Redaktion des Sommernachts Traumes, wie sie in England selbst unter dem Titel Bottom the weaver angefertigt wurde, zu Grunde liege, ist durch Burgs scharfsinnige Untersuchungen widerlegt worden. Gryphius und Gramsbergen sind direkt oder indirekt von Shakespeare abhängig, und zwar steht in den meisten Fällen der Deutsche dem englischen Originale näher als der Holländer; eine gegenseitige Beeinflussung beider Fassungen bestreitet Kollewijn entschieden, während Burg eine Vermischung beider Redaktionen für wahrscheinlich hält.

Außer diesen beiden dramatischen Bearbeitungen haben sich noch Berichte über Aufführungen des Zwischenspiels erhalten. So erzählt Schupp in seiner Abhandlung „Der beliebte und belobte Krieg“ (verfaßt zwischen 1649 und 1661):

„Man sagt, daß vormals zu Nürnberg von etlichen Handwerksleuten seien Comödien oder Schauspiele und unter denen auch die fabel aus dem Ovidio angestellt worden. Da haben sie nun lange gerathschlagt, wer doch den Löwen in diesem Spiel präsentiren könnte? Endlich seien die meisten Stimmen dahin gegangen, daß keiner geschickter dazu sey, als Meister Hanß der Kürschner. Meister Hanß der Kürschner macht sich hierzu fertig und als die Ordnung an ihn kömpt, tritt er mit einem Ueberzug von Hasen- und Katzenfellen zusammen gesetzet, auffs theatrum und redet die Zuseher mit den Worten an: Ihr lieben Zuseher, es möchten etwan einige furchtsame Jungfrauen oder schwangere Frauen unter dem hauffen sein, die vielleicht erschrecken werden, wenn ich anfange zu brüllen. Aber ich habe ihnen vorher anzeigen, daß sie dessen keine Uhrsache haben und sich zumahlen nicht fürchten möchten, denn ich bin kein Löw, sondern Meister Hanß der Kürschner.“

Diese kurze Mitteilung ist deshalb so interessant, weil sie sich auf eine Darstellung des Schwenterschen Dramas bezieht und uns so einen wenn auch nur oberflächlichen Einblick in die Fassung des Schimpfspieles vor Gryphius gewährt.

Wertvoller ist der Bericht, den Johannes Rist in seiner Schrift „Die Aller Edelste Belustigung Kunst und Tugendliebender Gemüther“ 1666 giebt. Ich halte es für unnötig, diesen schon des öfteren abgedruckten Bericht hier nochmals anzuführen und beschränke mich darauf, ihn im engsten Anschluß an Burgs S. 79, Anm. 3 citierten Aufsatz mit den erhaltenen Versionen kurz zu vergleichen. Im allgemeinen steht die Ristsche Erzählung dem Shakespeareschen interlude näher als das Drama des Gryphius. Während zum Beispiel in letzterem die Hof-

[1] Arch. f. Littgesch. IX, 445.

[2] Deutsches Theater, 1817, Bd. II, Vorrede.

gesellschaft kaum in Betracht kommt und erst später nach der Benennung der Handwerker eingeführt wird, gehört sie in der Hamburger Fassung gerade wie bei Shakespeare als organisches Stück in den Gang der Handlung, das Zwischenspiel findet zu Ehren einer feierlichen Hochzeit statt, bei Gryphius hingegen bietet die Beendigung des Reichstages die Veranlassung. Doch weist auch Rist andererseits Ähnlichkeit mit Gramsbergen und geradezu auffallende Übereinstimmungen mit Gryphius auf. Der Direktor der Schauspielertruppe ist nicht wie bei Shakespeare ein einfacher Handwerker, sondern wie auch in dem deutschen Rüpelspiel ein dummer, eitler Küster, der aber trotz seiner eingebildeten Gelehrsamkeit nicht ohne Hilfe „des Zettels" auskommt. Auch die recht materiellen Absichten der Schauspieler sind in beiden Bearbeitungen in gleich starker Weise hervorgehoben, während Shakespeare dieses Motiv nur gelegentlich und sehr fein andeutet. Die Prügelscenen bei Gryphius finden sich ebenfalls bei Rist wieder. Rist hat den Löwen in eine Löwin umgewandelt, die durch eine sonst sehr diskrete Familienangelegenheit, nämlich durch die Geburt mehrerer Jungen auf offener Bühne, jeden Zweifel an ihrer Geschlechtszugehörigkeit beseitigt. Gryphius deutet dieses Motiv durch die Worte des Meisters Klipperling an, führt es aber nicht weiter durch.

Von weiteren Ausführungen lassen sich verzeichnen: Nördlingen 1604 „von Thisbes undt Pyramo", Dresden 1660 „vom K. Paul mit dem Possenspiel von Pyramus und Thisbe"; ebendaselbst wurde gelegentlich eines Hofmaskenfestes „des M. Peter Squenz Comoedia agiret." (Fürstenau I, 205, 235.)

Der Peter Squenz des Gryphius hat lange Zeit auf der deutschen Bühne nachgewirkt. Christian Weise ließ absurda comica, deren Titel schon die Abhängigkeit von Gryphius zeigt, in Zittau aufführen. Der Simplicianische Weltkucker oder abenteuerliche Jan Rebhun 1679 findet bei einem Pfarrer einen Neujahrswunsch „auf das Schaltjahr 1639 übergeben von Meister Squentzen Gesintkoch in Marsilien" in lauter Fehlreimen, wie sie Gryphius in seinem Lustspiele anbringt.[1] Auf der Wiener Bühne war der Peter Squenz ebenfalls heimisch. Stranitzky warnt in seinem „Hanswursts lächerlich curieuser und ohnfehlbaren Kalender" vom Jahre 1713, im Mai unter dem Zeichen des Löwen zu freien: „Man sagt, wie Peter Squents zum Spott dir in's Gesicht, ich fürcht dich nit, du bist ein rechter Löwe nicht."

[1] A. von Weilen, Aus dem Nachleben des Peters Squenz und des Faustspiels. Euphorion II, 629.

Ein Bericht Prechhausers aus dem Jahre 1760 stimmt zumeist mit Gryphius überein. Erich Schmidt hat in der Zeitschrift für deutsches Altertum XXVI, 244, ein aus dem Jahre 1756 stammendes Programm veröffentlicht, das über eine Komödie berichtet, in der Hans Sachs „Schulmeister von Narrhausen" und Doctor Faust die Hauptrolle spielen. Die verlorene Komödie folgt dem Gryphiusschen Schimpfspiel, die meisten Personen und Motive werden ihm entlehnt, doch auch neue hinzugefügt. Vollständig abweichend von der bekannten Gestalt des Peter Squenz-Stoffes ist ein Schwank, der als Nebenbehandlung in ein Drama „Der Prinz von Arcadien" eingelegt ist.[1] Da eine Verwandtschaft mit Shakespeare oder Gryphius sehr fraglich ist, verzichte ich, auf eine Analyse des recht interessanten Stückes einzugehen.

The taming of the shrew. Aufgeführt wahrscheinlich 1594, gedruckt 1623. Die nachweisbar älteste Bearbeitung dieses Lustspiels ist in Holland in dem Jahre 1654 entstanden. Sie führt den Titel: De dolle Bruyloft Bley-eyndend-Spel. Gerijmt door A. Sybant t' Amsterdam 1654.[2] Die in Alexandrinern abgefaßte Übertragung schließt sich eng an das englische Original an. Einige Diener, die bei Shakespeare ungenannt geblieben sind, erhalten Namen, so Claas, Slikom, Kees; das Vorspiel vom trunkenen Kesselflicker wird ganz ausgelassen. Auch in Deutschland muß das Shakespearesche Lustspiel bald bekannt geworden sein. Die Februar oder März 1663 zu Dresden aufgeführte Posse „Die erste tolle Hochzeit, die andere tolle Hochzeit", hängt wahrscheinlich mit der holländischen Bearbeitung zusammen. Zweifellos auf Shakespeare weist der durch Johann Velten Mai 1678 in Dresden zur Darstellung gelangte 1. und 2. Teil „von der bösen Katharina". Wahrscheinlich hat es schon vor 1658 eine gedruckte deutsche Übertragung der englischen Komödie gegeben. Der Zittauer Rektor Christian Keimann ließ nämlich März 1658, wie aus seiner leider nicht wieder aufgefundenen Ankündigung hervorgeht,[3] von seinen Schülern neben anderen Stücken auch „Die wunderbare Heurath Petruvio mit der bösen Katharine" aufführen. Oktober 1678 ladet der Görlitzer Schulrektor Christian Funcke in einem von Bolte ans Licht gezogenen

[1] Herausgegeben von Brenner, Baierns Mundarten I, II.

[2] Siehe J. A. Worp in De nederlandsche Spectator. 1880. S. 144ff. Bolte, Shakesp. Jahrb. XXVI, 78ff.

[3] Gottsched citiert das Programm im nötigen Vorrat I, 210.

Programm[1] zu einer Vorstellung „Die Wunderbahre Heyrath Petruvio mit der bösen Katharinen" ein. Näheres über den Charakter dieser Komödie teilt uns Funcke nicht mit, er giebt uns nur ein für unsere Zwecke außerordentlich wichtiges Personenregister, aus dem wir ersehen, daß diese Fassung ganz von Shakespeare abhängig war. Es treten dieselben Personen unter demselben Namen auf wie im englischen Original, nur Petruchio ist wie in dem Zittauer Programm zu Petruvio geworden, ein Druckfehler scheint demnach ausgeschlossen zu sein. Da die Vorlagen Funckes, der eine überaus rührige dichterische Thätigkeit entfaltete, sich zumeist überall nachweisen lassen, so ist anzunehmen, daß er auch hier eine gedruckte Verdeutschung des Shakespeareschen Lustspiels benutzt hat, die uns aber leider verloren gegangen ist. Nur eine deutsche Bearbeitung hat sich erhalten, nämlich die 1672 erschienene „Kunst über alle Künste, ein bös Weib gut zu machen", die durch Reinhold Köhlers musterhaften Neudruck allgemein zugänglich gemacht ist.[2]

In einem Nachwort berichtet der anonyme Verfasser, daß seine Komödie, wie „die Erfindung, alte Namen und Redensarten" zeigten, italienischen Ursprunges und von ihm nur „nach dem es die geschwinden Einfälle ohne Kopfbrechen gegeben" umgeändert sei. Ihm kann also, da er durch die italienischen Namen irre geführt, ein italienisches Lustspiel als Original annahm, nicht die Shakespearesche Komödie, sondern nur ihre deutsche Fassung — und auch diese nur im Bühnenmanuskript — als Vorlage gedient haben. Er giebt in seiner Bearbeitung den Personen deutsche Namen und verlegt den Schauplatz der Handlung nach Deutschland, im übrigen ist er so sehr von Shakespeare abhängig, daß „die Kunst über alle Künste" sich zumeist als eine wortgetreue Übersetzung des englischen Lustspiels darstellt. Der englische Ausdruck wirkt so stark auf den deutschen ein, daß infolge der mangelhaften Übersetzungsfähigkeit des Bearbeiters sprachliche Ungeheuerlichkeiten nicht selten sind. Es finden sich Wendungen wie, ein Beweglinq = a moveable, wir sind mit Schelmen und Dieben besetzt = we are beset with thieves, wir ritten einen faulen Berg hinab = we came down a foul hill. Über den Verfasser der „Kunst über alle Künste" ist nichts näheres bekannt, sprachliche Eigentümlichkeiten gestatten den Schluß, daß er aus Hessen oder Rheinpfalz stammt. Seine dramatische Thätigkeit läßt sich ebenfalls nicht genauer verfolgen.

[1] Shakesp. Jahrb. XXVII, 124.

[2] Berlin 1864.

indessen hat ihn Köhler als Verfasser zweier Schauspiele nachgewiesen, deren Titel „Der pedantische Irrtum“ und „alamodisch Technologisches Interim“ lauten.[1] Christian Weise benutzte in seiner Komödie „Von der bösen Katharine“, die Ludwig Fulda herausgegeben hat,[2] sowohl die „Kunst über alle Künste“ als auch „Die wunderbare Heyrath Petruvio“, aus dem ersten Drama entnahm er den Namen des Haupthelden und bildete ihn aus Hartmann zu Harmen um, aus dem letzten entlehnte er die Namen Baptista und Bianca.

The merchant of Venice. Zuerst aufgeführt wahrscheinlich um 1594, gedruckt 1600. Die Aufführungen Passau 1607 und Graz 1608 „von dem Juden“ könnten auch auf Marlowes „rich Jew of Malta“ zurückgehen. Landgraf Philipp von Butzbach sah in Halle 1611 am Hofe des Administrators von Magdeburg eine „Teutsche Komedia der Jud von Venedig, auß dem engeländischen“ (vergl. Cohn, S. LXXXIX); Dresden, 13. Juli und 15. November 1626: Comoedia von Josepho Juden von Venedigk; Dresden 1674 von den hamburgischen Komödianten aufgeführt „Josepho der Jude von Venedigk“. Weimarer Verzeichnis Nr. 15 „Der große Carneval in Venedig, die große Verbindnuß der Venediger und Cyprier wider den Türken.“ Eine deutsche Bearbeitung des Kaufmanns von Venedig „Comödia genandt des Wohl Gesprochene Urtheil Eynes Weiblichen Studenten oder der Jud von Venedig“ wird auf der Wiener Hofbibliothek handschriftlich aufbewahrt.[3] Das Stück erhielt die uns vorliegende Gestalt von dem Schauspieler Christoph Blümel in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts,[4] es zerfällt in 3 ursprünglich von einander vollständig unabhängige Teile.[5] Der erste Akt und ein Teil des zweiten lehnt sich eng an die dramatisierte Novelle Riches „Apolonius und Silla“ an; in der Darstellung des Verhältnisses der Anciletta zu den beiden Freiern und der List des Prinzen, der in der Gestalt eines Arztes bei seiner Geliebten Eintritt erhält, werden traditionelle Lustspielmotive verwertet, und nur der dritte Teil, die Schuldverschreibung und Lösung des Rechtsstreites ist eine direkte Nachbildung von Shakespeares The merchant of Venice. Außerdem finden sich noch mehrere Entlehnungen

---

[1] Vergl. G. Ellinger, Herrigs Archiv 88, 267 und Bolte, Shakesp. Jahrb. XXII, 189.

[2] Kürschners deutsche National-Litteratur. Bd. 39, 103ff.

[3] Wiederabdruck bei Meißner, S. 131.

[4] Bolte, Shakesp. Jahrb. XXII, 189.

Creizenach, Schauspiele der englischen Komödianten, S. 59.

aus Marlowes Jew of Malta. Meißner hatte geglaubt, daß auf diese Umarbeitung des Kaufmanns von Venedig sich die von der Erzherzogin Magdalena erwähnte Aufführung eines Stückes „Von einem König von Cypern und einem Herzog von Venedig" Graz 1608 beziehe, doch Creizenach hat a. a. O. die Identität dieses Stückes mit dem „Tugend- und Liebesstreit" nachgewiesen.

King Henry IV., Teil I, aufgeführt um 1597, gedruckt 1598, Teil II, 1600. Die Aufführung dieses Dramas durch englische Komödianten wird aus einem Bericht geschlossen, den der Arzt Hervard über Darstellungen englischer Schauspieler in Fontainebleau, September 1604, in sein Tagebuch eintrug. Es heißt da:[1] „Le mardi, 28, le Dauphin (der spätere Ludwig XIII) se fait habiller en masque, et imite les comédiens Anglais qui étaient á la cour et qu'il avait vu jouer. Enfin, le dimanche 3 Octobre de la même année, l'enfant se fait encore habiller en comédien, et marchant à grands pas imite les comédiens anglais en disant: „Tiph, toph, milord". Die Annahme Cohns,[2] daß dem Dauphin hierbei die Worte Falstaffs (Heinrich IV., T. II, Akt II, Sc. 1) vorgeschwebt hätten „This is the right fencing grace my lord, tap for tap, and so part fair", ist recht wahrscheinlich. Auf welches englische Drama Hervard sich beziehen kann, wenn er berichtet, wie auf der Bühne eine Enthauptung stattfand, vermag ich ebensowenig wie Creizenach anzugeben.

Titus Andronicus. Eine deutsche Bearbeitung dieses Mord- und Schauerdramas[3] giebt die Sammlung von 1620: „Eine sehr klägliche Tragödie von Tito Andronico und der hoffertigen Kayserin darinnen denckwürdige aktiones zu befinden".[4] Die deutsche Fassung entfernt sich nicht unbeträchtlich von dem gangbaren Text,[5] wahrscheinlich geht sie auf eine ältere Redaktion oder auf die unbekannte Quelle Shakespeares zurück, doch ist es unmöglich, auf Grund des vorliegenden Materials eine bestimmte Entscheidung zu treffen. Ebensowenig lassen sich sichere Angaben über das Verhältnis der holländischen Tragödie „Aran und Titus" von Jan Vos zu Shakespeares Drama machen. Aufführungen in Deutschland sind

[1] Intermédiaire vom 1. Juni 1864.

[2] Londoner Athenaeum 1865 I, S. 96.

[3] Vergl. M. A. Schroer: Über Titus Andronicus, Marburg 1891.

[4] Vergl. über diese Bearbeitung die ausführliche Einleitung von Creizenach, S. 3 ff.

[5] Diese Abweichungen im einzelnen anzugeben, wäre eine überflüssige Wiederholung Creizenachs.

des öfteren beglaubigt, doch geht aus den Berichten nicht genügend hervor, ob es sich um eine Bearbeitung des englischen oder holländischen Dramas handelt.

1666 Lüneburg „Von Tito Andronico, welches eine schöne Romanische Begebenheit mit schöner Außbildung". 1699 wurde eine Aufführung des Voßschen Dramas in Linz durch ein längeres auf der Breslauer Stadtbibliothek befindliches Programm angekündigt. In diesem Programm führt die Tochter des Titus wie bei Shakespeare den Namen Lavinia, während sie in der Fassung von 1620 Andronica, bei Voß Rocelyne heißt. Hieraus scheint hervorzugehen, daß noch eine andere Bearbeitung existierte, die der Shakespeareschen Tragödie näher stand, als die Version von 1620. 1719 brachten deutsche Puppenspieler in Kopenhagen das Stück „Von Tito Andronico und der hoffartigen Kayserinn und dem Mohr Aran" zur Darstellung.[1] In einer Papierhandschrift des 17. Jahrhunderts, die eine Sammlung deutscher Dramen enthält, war als Nr. 11 „Titus und Aran" angegeben.[2] Das Weimarer Verzeichnis führt als Nr. 94 unser Drama unter dem Titel an: „Der mörderische gotthische mohr sampt dessen Fall und End."

Romeo and Juliet. Entstanden gegen 1591, gedruckt 1597. Aufgeführt Nördlingen 1604 „Von Romeo undth Julitha", Dresden 2. Juni, 29. September 1626, „Tragoedia von Romeo und Juliette". Ebenda 15. Oktober 1646 „Tragoedie von Romeo und Julia". Eine deutsche Bearbeitung wird in der Wiener Hofbibliothek handschriftlich aufbewahrt, abgedruckt bei Cohn, S. 309 ff. Diese Redaktion entstand, wie Sprache und lokale Anspielungen zeigen, in Österreich während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, sie schließt sich nicht an das erste Quarto von 1597, sondern an den gangbaren Text an, vergl. den Bericht Benvolios an den Prinzen über den Streit zwischen Romeo und Tybalt (Cohn, S. 369, Shakespeare, Akt III, Scene 1) und die Worte des Grafen Paris (Cohn, S. 396, Shakespeare Akt V, Scene 3). An vielen Stellen ist das Original wörtlich übersetzt, oft in nicht ganz korrekter Weise. Die Bearbeitung beginnt mit einem feierlichen Friedensschluß zwischen den beiden Familien, bei Shakespeare Akt I, Scene 2 verbietet der Fürst nur alle weiteren Feindseligkeiten. Pickelhäring hat die Rolle des Peter übernommen.

Julius Caesar. ca. 1600, gedruckt 1623. In Dresden 8. Juni

[1] Overskou, den danske skueplads I, 139. Rahbek, Holbergs udvalgte Skrifter VI, 532.

[2] Wagner im Serapeum 1866, S. 319.

1626, „Tragoedia von Julio Cesare", in Torgau 1627 „Tragikomodie von Julio Caesare", in Dresden 1631 „Julius Caesar", in Prag 1651 „von Julio Caesare, dem ersten erwählten römischen Kaiser"; in Güstrow ca. 1660 „Die Tragoedia von Cajo julio Caesare", in Lüneburg 1660 „vom Römischen Kayser Julio Caesare, wie er auf dem Rathhause zu Rom erstochen wirt". Im Weimarer Verzeichnis Nr. 61 „Der I. römische keiser Julius Cesar, wie derselbe von seinen beiten freunden Cassio und Brutto mit 23 tödtlichen wunden hingerichtet wird".

Hamlet, prince of Denmark. Der älteste Druck der deutschen Hamletbearbeitung,[1] die den Titel führt „der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark" wurde im Jahre 1778 durch Reichard, den Herausgeber des gothaischen Theaterkalenders, besorgt. Das Manuskript, das Reichard von dem bekannten Schauspieler Ekhof erhielt, ist leider verloren gegangen, es stammte wahrscheinlich aus dem Besitze der Spiegelberg-Dennerschen Truppe und wurde vermutlich 1710, als diese Truppe sich von der Veltens abzweigte, für die Bibliothek dieser neu gegründeten Gesellschaft angefertigt.

Die Frage, in welcher Gestalt Shakespeares Meisterwerk der deutschen Bearbeitung als Vorlage gedient habe, bietet deshalb so große Schwierigkeiten, da sie naturgemäß mit den vielumstrittenen Fragen nach der Entwickelungsgeschichte des Shakespeareschen Hamlet eng verknüpft ist. Man unterscheidet bekanntlich zwei Hamlet-Ausgaben, Quarto A (1603) und Quarto B (1604), die letztere Ausgabe enthält im allgemeinen den gangbaren Text; A giebt so viele Verstümmlungen, ist so bis zur Unkenntlichkeit entstellt, daß man geneigt war, A als eine von geldgierigen Buchhändlern veranstaltete Raubausgabe anzusehen. Doch ist es aus verschiedenen Gründen nicht angängig, alle Abweichungen des Quartos A von B auf Rechnung einer solchen widerrechtlichen Redaktion zu setzen. Ein anderer Erklärungsversuch ging von dem Urhamlet (Z) aus. Man beanspruchte für dies Drama die Verfasserschaft Shakespeares und behauptete, daß A auf einem korrumpierten Text von Z beruhe. Doch diese Annahme, die schon früher viele Gegner gefunden hatte, ist vollständig hinfällig geworden, seitdem Sarrazin Thomas Kyd als den Dichter des Urhamlet nachgewiesen

[1] Vergl. Creizenach in den Berichten der philologisch-historischen Klasse der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, 1887, S. 1—43, und die Einleitung zu der Ausgabe des deutschen Hamlet. Schauspiele der engl. Komöd., S. 127—145.

hat.[1] D, die deutsche Hamletbearbeitung, kann, wie Creizenach gezeigt hat, unmöglich auf Z zurückgehen. Mit A weist D viele charakteristische Übereinstimmungen auf, so findet sich in beiden Redaktionen der Name Corambus, resp. Corambis, statt Polonius. Andererseits folgt D an vielen, bemerkenswerten Stellen, die man unmöglich als spätere Einschiebsel erklären kann, der Ausgabe B. Creizenach nimmt daher mit Recht eine zwischen A und B stehende, verloren gegangene Fassung Y, die alle charakteristischen Eigenschaften von A und B enthielt, als Quelle von D an. Tanger freilich bleibt gegen Creizenach — meiner Meinung nach mit Unrecht — bei der alten Ansicht stehen, daß D von A abstamme und nur durch einige Zusätze von B ergänzt sei.[2]

Der Frage nach dem Alter der deutschen Hamlet-Redaktion ist zuerst Litzmann näher getreten.[3] Aus dem Umstande, daß in der Schauspielerscene als Wortführer einer Truppe hochdeutscher Komödianten der Prinzipal Carl genannt wird, ein Mann, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts thatsächlich nachweisbar ist, und aus der Erwähnung von Schauspielerinnen, die erst seit der Mitte der fünfziger Jahre in Deutschland auftreten, schloß Litzmann, daß die Entstehungszeit der deutschen Hamletbearbeitung in die Jahre von 1670 bis 1690 fallen müsse. Die archivalischen Forschungen der neuesten Zeit haben die Vermutung Litzmanns, daß der genannte Carl mit Carl Andreas Paulsen (Paul oder Pauli) identisch sei, vollständig bestätigt.[4]

Nachrichten über Hamlet-Aufführungen in Deutschland finden sich recht spärlich. Die Mitteilung Mentzels über eine Hamletvorstellung um 1628 oder 1630 in Frankfurt, sowie über einen bis vor kurzem vorhanden gewesenen Theaterzettel der Veltenschen Truppe, der den Hamlet unter demselben Titel wie unser Drama „Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark" ankündigte, ist nicht sicher beglaubigt.[5] Creizenach konnte nur eine einzige Hamletvorstellung, nämlich die bekannte Dresdener vom 24. Juni 1626, verzeichnen.

[1] Sarrazin, Thomas Kyd und sein Kreis, Berlin 1892. Die Ausführungen Sarrazins über die Abhängigkeit Shakespeares von dem ihm überlieferten Stoffe scheinen mir freilich ein wenig zu weit zu gehen. Vergl. die Rezension Schicks in Herrigs Archiv, XC, S. 176 ff.

[2] Shakesp. Jahrb. XXIII, 244.

[3] Zeitschr. f. vergl. Littgesch. I, 6 ff.

[4] Über diesen Schauspieler vergleiche die Zusammenstellung bei Bolte, Danziger Theater, S. 100.

[5] Mentzel, S. 65 und 120.

Nach ihm ist es Litzmann gelungen,[1] in Rists „alleredelsten Belustigung Kunst- und Tugendliebender Gemüther“ einen Hinweis auf eine Hamletaufführung zu entdecken, der bis dahin der Aufmerksamkeit aller Shakespeare-Forscher entgangen war, da diese Stelle ihrem Wortlaute nach nicht über Hamlet handelt, sondern über ein Drama „Von einem König, der seinen Sohn, den Printzen mit des Königs von Schottland Tochter wollte verheurathen“. Rist hat sich hier in der Titelangabe geirrt, was um so verständlicher ist, als er aus vierzigjähriger Erinnerung schöpft. Er erzählt in diesem Berichte, wie ein „großer und hertzhaffter Potentat“ vor einer volkreichen Stadt sein Lager aufgeschlagen hatte, und wie die Offiziere seines Heeres und die Bürger des Orts gelegentlich der Aufführungen fremder Schauspieler in dem Theater des öfteren zusammentrafen. Bei der Vorstellung des oben erwähnten Stückes ergriffen nun die Komödianten die Gelegenheit, erst den König, dann die Bürger, schließlich sich selbst zu verspotten. Während des Spiels geschah es nämlich, „daß wie der Printz oder Bräutigam mit etlichen seiner Edelleuten, auff der Schaubühne, von seinem herrlichen, bevorstehenden Beylager sich unterredete, etliche mahl gar stark ward geschossen und dabey auf Paucken gespielet und mit Trompeten geblahsen“. Auf die Frage des Prinzen nach der Ursache dieses Freudenlärms antwortet der Stallmeister: „mich wundert, daß ihre Durchleuchtigkeit noch darnach fragen mügen, es ist ebenderselbe, der alle Tage auff solche Ahrt turniret, lustig herümmer säuft, bey den Damen sitzet, bey welchen angenehmen Uebungen dann frisch muß geschossen, gepaucket und geblasen werden, dieses Handwerk treibt man ja täglich, Wunder, wie man es noch kann außhalten. Der Printz sah den Stallmeister über die halbe [Achsel] an und sagte: Oho, ich verstehe euch wol, ihr meinet unsern Herrn Vatter den König.“ Die Zuschauer empfanden in diesen Worten eine gegen die vor den Thoren der Stadt lagernde Majestät gerichtete Anzüglichkeit, und während die Offiziere nur mühsam ihren Unwillen über derartige persönliche Anzapfungen bezwingen konnten, spendeten die Bürger, die dem fremden Könige von vornherein nicht sonderlich wohl gesinnt waren, vergnügt Beifall. Doch bald traf die Schadenfrohen selbst der lose Witz der Schauspieler, „denn bald hernach wie der König mit dem Printzen und seinen fürnehmsten Rathen auff der Schaubühne sich befunden, ward gefraget, woher man doch den Sammet, Seiden, gulden Stucke, gut

[1] Deutsche Rundschau 1892, S. 427 ff.

dene und silberne Spitzen, Tuch, Hüte, seidene Strümpfe, und was sonst mehr auff das Beylager von nöthen, nicht nur für den König und den Printzen, Sondern auch Lieberey Kleider davon machen zu lassen, solte verschreiben?" Darauf schlug man Venedig, Genua, Amsterdam, Leipzig, Frankfurt und andere Plätze vor, bis endlich jemand den Rat gab, anstatt so weit entlegene Orte aufzusuchen in dieser Stadt, vor der man gerade lagere, die nötigen Einkäufe zu machen. Doch dieser Vorschlag setzte den König in den größten Zorn: „Sollten wir dieser Stadt unser Geld gönnen? wisset ihr denn nicht, daß die Innwohner die aller grössieste Betrieger und die Kauffleute dieser Stat die gottloseste Schinder sind, welche in ganz Europa gefunden werden?" Jetzt war an den Bürgern die Reihe, verlegene Gesichter zu machen, die Offiziere aber gaben ihrer Freude über den Denkzettel, den die „Pfeffersäcke" erhalten hatten, unverhohlen Ausdruck. Als nun die Komödianten „es auf beiden Seiten also verkerbet hatten", richteten sie ihren sarkastischen Spott gegen sich selbst. Ein Edelmann erschien und meldete dem König, daß eine Kompagnie fahrender Schauspieler unterthänigst bitte, bei der bevorstehenden Hochzeitsfeier mit ihren Komödien und Tragödien aufwarten zu dürfen. „Was, sagte der König, Komödianten? wo führt der Henker diese leichtfertigen Buben her? hinweg mit dem Geschmeiß! an Komödianten ist ja kein redliches Haar, die rechte Gotteslästerer, die Lügener, die Geldauffsanger, die Landläuffer sind nicht wehrt, daß sie der Erdboden sol tragen, lasset sie nur herkommen, sie sollen mir bald eine Komödie im Zuchthause vom Herrn Raspinus spielen oder ein Ballet für den Dreckkarren tantzen, die Gottesschändigten Buben!"

Die erste Scene, in welcher der Prinz sich nach der lauten Lustbarkeit erkundigt, knüpft an die Scene zwischen Hamlet und Horatio an (I, 4):

(Trompetengestoß und Geschütz abgefeuert hinter der Scene):
Horatio: „Was stellt das vor mein Prinz?"
Hamlet: „Der König wacht die Nacht durch, zecht voll auf,
Hält Schmaus und taumelt den geräusch'gen Walzer
Und wie er Züge Rheinweins niedergießt
Verkünden schmetternd Pauken und Trompeten
Den ausgebrachten Trunk."

Diese Stelle gewinnt insofern besonderes Interesse, da sie zeigt, daß die Komödianten bei dieser Aufführung mehr dem englischen Hamlettext als der deutschen Bearbeitung folgten. In der letzten heißt es nur:

(Es wird wieder Gesundheit geblasen.)

Hamlet: „Holla! Was ist dieses?"

Horatio: „Mich dünkt als wenn sie zu Hofe noch lustig Gesundheit trinken."

Hamlet: „Recht Horatio. Mein Herr Vater und Vetter wird sich mit seinen Adherenten noch wacker lustig machen."

Die zweite Scene hingegen, die Beratung des Prinzen und seiner Räte, „woher man den Sammet, Seiden, güldene Stücke" u. s. w. nehmen solle, weist ein entsprechendes Analogon nicht in dem Originaltext, sondern in dem „bestraften Brudermord" auf.

König: „Obschon unseres Herrn Bruders Tod noch im frischen Gedächtnis bei Jedermann ist und uns gebietet, alle Solemnitäten einzustellen, werden wir doch anjetzo genöthigt, unsere schwarzen Trauerkleider in Carmosin, Purpur und Scharlach zu verändern, weil nunmehr meines seligen Herrn Bruders hinterbliebene Wittwe unsere liebste Gemahlin geworden."

Auch für die eigentliche Schauspielerscene bietet Shakespeare, der bekanntlich die Komödianten ohne Motivierung auftreten läßt, keinen Anhalt, hingegen ist ihr Zusammenhang mit der deutschen Fassung klar ersichtlich. Wenn bei Rist dem Könige gemeldet wird:

„daß eine Compagnie Engelländischer Komoedianten wären kommen, welche nachdem sie verstanden hätten, daß ein hoch ansehnliches Beylager solte gehalten werden, unterthanigst bäten, ob ihnen nicht mochte erlaubet seyn etliche schöne Comoedien und Tragoedien auff demselben zu spielen,"

so entspricht das vollkommen der Art und Weise, wie im bestraften Brudermord der Prinzipal Karl sich einführt, Creizenach, Schauspiele, S. 162:

„Ihro Hoheiten wollen uns in Gnaden verzeihen, wir sind fremde hochteutsche Comödianten, und hätten gewünscht, das Glück zu haben, auf Ihro Majestät des Königs Beylager zu agiren, allein das Glück hat uns den Rücken, der contraire Wind aber das Gesichte zugekehret, ersuchen also an Ihro Hoheiten, ob wir nicht noch eine Historie vorstellen könnten, damit wir unsere weite Reise nicht gar umsonst möchten gethan haben."

Rists Bericht liefert für die Geschichte des deutschen Dramas höchst wertvolle Resultate. Nicht nur indem er uns zeigt, daß die deutsche Hamletbearbeitung schon unter den Händen der Engländer viele charakteristische Züge der späteren Redaktion angenommen hat, sondern hauptsächlich, indem er uns einen unwiderlegbaren Beweis dafür erbringt, daß die entsetzliche Entstellung englischer Dramen überhaupt keineswegs immer auf Rechnung der deutschen Bearbeiter zu setzen ist, daß vielmehr oft die Engländer die Meisterwerke ihrer großen Dichter in rücksichtslosester Weise für die augenblickliche Aufführung zurechtschnitten, willkürliche Zusätze und Anspielungen auf besonders interessierende Personen

und Ereignisse einschoben, um dem niedrigen Geschmack des Pöbels ein Zugeständnis zu machen.

Aus dem Zusammenhang der historischen Ereignisse folgert Litzmann, daß die von Rist geschilderte Vorstellung 1625 in Hamburg stattfand, und dieses Jahr konnte man bis jetzt als das der ersten Hamletaufführung in Deutschland betrachten. Neuerdings hat nun Hönig in seiner Rezension[1] über Boltes Danziger Theatergeschichte eine noch frühere Hamletvorstellung wahrscheinlich zu machen gesucht. Im Jahre 1616 nämlich richtete Green an den Danziger Rat ein Gesuch um Spielerlaubnis, das er mit folgenden Worten einleitet:[2]

„Nun ist gewis, daß der Lauf der Welt nicht künstlicher kann abgebildet werden als in Comödien und Tragödien, die gleich wie im Spiegel aller Menschen Leben und wesen guttes und böses repräsentiren und fürstellen, darin ein ieder sich selbst magk sehen und erkennen."

Diese Stelle erinnert an entsprechende Wendungen in der 7. Scene des II. Aktes der deutschen Hamletbearbeitung, es heißt da in Bezug auf die Schauspiele (Creizenach S. 164):

„Man kann in einem Spiegel seine Flecken sehen",

und in der 9. Scene desselben Aktes sagt Hamlet (Creizenach S. 167):

„Ihr Theatrum ist wie eine kleine Welt, darinnen sie fast alles, was in der großen Welt geschieht, repräsentiren. Sie erneuern die alten vergessenen Geschichten und stellen uns gute und böse Exempel vor."

Eine noch größere Ähnlichkeit mit der Greenschen Supplik weist die rechtmäßige Hamletausgabe vom Jahre 1604 auf, in der von den Schauspielern gesagt wird (III, 2):

„Whose end, both at the first and now, was and is, to hold as 't were the mirror up to nature, to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure."

Die Übereinstimmung der angeführten Stellen ist allerdings auffallend, doch da sie sich nur auf eine allgemeine Sentenz bezieht, auf einen von Shakespeare vielleicht unabhängigen Wahlspruch des gesamten Schauspielerstandes, so scheint es mir nicht angebracht zu sein, aus ihr allein weitere Schlüsse zu ziehen.

King Lear, ca. 1604, gedruckt 1608. Aufgeführt in Dresden 26. September 1626 „Tragoedia von Lear, König in Engelandt"; ebenda 1660 die „Tragicomoedie vom König Lear und seinen 2 Töchtern", in Lüneburg 1666 „von dem Könnich Liar auß Engelandt, ist eine materien worin die ungehorsamkeit der Kinder gegen Ihre Elder

[1] Anzeiger für deutsches Altertum, XXIV, 377.

[2] Bolte, Danziger Theater, S. 48.

wirt gestraffet, die Gehorsamkeit aber belohnet"; in Dresden 22. Juli 1676 am Namenstage der Kurfürstin während der Tafel „König Lear aus Engellandt"; im Weimarer Verzeichnis Nr. 14, „der von seinen ungeratenen 2 töchtern bedrübte König Liart von Engelant". 1665 wurde der Schuhmacher Salomon Ydler, der in Augsburg neben anderen „Komedien" auch die „Vom König Lier auß Engellant" aufführen wollte, mit seinem diesbezüglichen Gesuche unter Berufung auf den Satz ne sutor ultra crepidam abgewiesen.

Über eine Aufführung in Breslau 1692 berichtet ein Programm der dortigen Stadtbibliothek (Creizenach, Anhang Nr. V, S. 347). Im allgemeinen ist der Gang der Handlung beibehalten, die Rolle des Narren ist ausgefallen, Lear und Cordelia bleiben siegreich, doch stellt die Änderung kein Zurückgreifen auf die vorshakespearesche Tradition dar, sondern ist ebenso wie der Selbstmord Regans und die Bestrafung Edmunds eine dem Geschmack des Publikums Rechnung tragende, willkürliche Hinzudichtung der englischen Komödianten.

Othello, the moor of Venice, ca. 1605, gedruckt 1622, aufgeführt in Dresden im Carneval 1661 „Tragicomoedia vom Mohren zu Venedig".

The winters tale, gedruckt 1623. Ein auf der Wiener Hofbibliothek handschriftlich erhaltenes Drama, dessen Hauptpersonen der König Frondalpheo und sein Sohn Mirandon sind,[1] hat mit The winters tale eine nur sehr entfernte Ähnlichkeit, ebenso ist auch die hamburgische Oper „Die glücklich wieder erlangte Hermione" (1695) von Shakespeare unabhängig. Hingegen weist die Schlußscene eines holländischen Schauspiels, dessen Verfasser Hendrik de Graeff ist, und das den Titel führt: „Alcinea of stantfastige kuysheydt. Treuer blyeyned Spel". T'Amsterdam 1671,[2] eine auffallende Übereinstimmung mit derjenigen des Wintermärchens auf. Ob dieses Drama Shakespeares Wintermärchen benutzt hat, oder auf dessen Quelle zurückgeht, läßt sich nicht entscheiden.

Pseudoshakespearesche Dramen.[3]

The two noble kinsmen, entstanden 1612/13. Licensiert am 3. April 1634, gedruckt 1634. Dies Drama, das nach allgemeiner

[1] Nach Wesselofsky, Deutsche Einflüsse auf das alte russische Theater, Prag 1876, S. 54 wurde dies Drama auch in Moskau aufgeführt.

[2] Bolte, Shakesp. Jahrb. XXVI, 87.

[3] Hazlitt, „the supplementary works of Shakespeare", London 1865. Moltke, Doubtful Plays of W. Shakespeare. Leipzig 1869. R. Sachs, Die Shakespeare zugeschriebenen zweifelhaften Stücke. Shakesp. Jahrb. XXVII, 135.

Annahme Shakespeare nicht zugeschrieben werden kann, handelt von den Schicksalen der zwei Freunde Palaemon und Arcite. In Dresden wurde Januar 1650 die Tragikomödie vom Ritter Arsides gegeben, diese Aufführung kann auf die two noble kinsmen sich beziehen, vielleicht auch auf ein älteres Stück Palamon and Arsett (1594).

The London Prodigal, gedruckt 1605, in Nördlingen 1604 „von einem ungehorsamen Khauffmanns Sohn“, im Weimarer Verzeichnis Nr. 100 „der ungerathene Sohn sammt dessen End und Fall“. Im Gegensatz zu dem letztgenannten Stück, das einen tragischen Ausgang gehabt zu haben scheint, wendet sich im London Prodigal noch alles zum guten.

A Yorkshire tragedy, aufgeführt am Globetheater und gedruckt 1608; 1651 in Ulm „der unbarmherzige Vater“ (?, Th. Schön, Diocesenarchiv von Schwaben 1899, S. 17), in Güstrow ca. 1660: „Von dem unbarmherzigen Vater“.

Mucedorus.[1] Philipp Sidney erzählt in dem ersten Buche seines 1590 veröffentlichten Schäferromans Arkadia die Geschichte des thessalischen Prinzen Museduros, der an der Küste Arkadiens Schiffbruch erleidet, sich in die schöne Königstochter Pamela verliebt, ihr als Schäfer naht, sie aus großen Gefahren errettet und dann nach manchen Fährnissen glücklich mit ihr vereint wird. Diese Episode aus dem beliebten Romane gelangte bald in London auf die Bühne; doch besitzen wir dieses Drama Muceduros, dessen Verfasser unbekannt ist, nicht in der ursprünglichen Gestalt, sondern erst in der Erweiterung vom Jahre 1598. Die Komödie weicht erheblich von dem Romane Sidneys ab, sie führt neue Personen, neue Motive und Verwicklungen ein, der Schauplatz der Handlung wird nach Spanien verlegt, der thessalische Prinz Mucedorus in einen Königssohn von Valentia, seine Geliebte Amadine in die Tochter des Königs von Arragonien umgewandelt.

Im Jahre 1609 unterzog man das Drama einer abermaligen Umarbeitung, und in dieser Gestalt wurde das Stück, das sich durch die packende, wechselreiche Haupthandlung und durch die Ausbildung des possenhaften Elements viele Freunde erwarb und sich bald auf der Bühne einbürgerte, bis 1668 häufig wieder abgedruckt; es sind

---

[1] Die neueste und beste Ausgabe von K. Warnke und L. Proescholdt, Halle 1878. Vortreffliche deutsche Übersetzung nach Ludwig Tiecks nachgelassenen Papieren herausgegeben und mit einer ausführlichen Einleitung versehen von J. Bolte, Berlin 1893.

nicht weniger als 16 Ausgaben dieses Werkes bekannt. Man hat lange Zeit das Drama für ein Werk Shakespeares gehalten, besonders der Autorität Tiecks folgend, der an eine Verfasserschaft Shakespeares aus dem Grunde glaubte, weil der Sammelband, in dem diese Komödie sich befand, auf dem Rückenschilde die Worte Shakespeare Vol. I trägt. Diese Annahme aber ist jetzt allgemein aufgegeben.

Natürlich ließen sich die englischen Schauspieler ein so beliebtes Stück wie den Mucedorus nicht entgehen. Das niederländische Schäferspiel Granida, das 1605 von Pieter Hooft verfaßt wurde, verrät deutlich den Einfluß des englischen Dramas. Freilich weist das holländische Schäferspiel gegen die englische Komödie manche Abweichungen auf, deren erheblichste darin besteht, daß der Held kein verkappter, sondern ein wirklicher Schäfer ist; doch diese und manche andere Verschiedenheit, so die Streichung aller derbhumoristischen Stellen, läßt sich ohne Schwierigkeit aus der Tendenz des Dichters erklären, der den Reiz eines wirklichen Hirtenlebens im Gegensatz zu der überfeinerten Kulturwelt hervorheben will. Interessant ist die Thatsache, daß die holländische Bearbeitung ihrerseits wieder auf die englische dramatische Produktion zurückwirkte; die in Kirkmanns dramatischer Anthologie gedruckte Scene „Diphilo und Granida" stellt eine Entlehnung aus dem ersten Akte von Hoofts Schäferspiele dar.[1] Auch in Deutschland wurde der Mucedorus bekannt. Die am 9. Juli 1626 von Green am Dresdener Hofe gespielte „Tragicomödie von einem Königk aus Arragona" braucht mit dem Mucedorus nicht identisch zu sein, sondern könnte, wie Creizenach bemerkt, auch dem Greenschen Schauspiel Alphonsus, King of Arragon entsprechen. Doch die 1630 und 1631 in Dresden aufgeführten Dramen (Fürstenau I, 101) „Vom Prinz Celadon von Valentia", „vom Königreich Valentia" und „von der Constantia, Königs in Arragonien Tochter" gehen sicherlich auf den Mucedorus zurück. Eine Einwirkung des Mucedorus zeigt die 1630 im „Liebeskampff" gedruckte „Comödia und Prob getrewer Liebe". Ein Zauberer, als wilder Mann verkleidet, raubt eine schöne Prinzessin, ihr Liebhaber folgt dem Verführer in der Gestalt eines alten Mannes, gerät in die Gewalt seines Feindes, überwindet ihn später und befreit die Geliebte. Im englischen Drama entführt der Waldmensch Bremo die Königstochter, Mucedorus begiebt sich in

[1] Vergl. Boltes Abdruck in Tijdschrift voor nederlandsche Taal en Letterkunde X 286—289.

Gestalt eines Eremiten in die Dienste des Riesen, tötet ihn und errettet die Geliebte. Ein Clownscherz aus dem englischen Drama kehrt wörtlich in dem 1677 gedruckten Freudenspiel „Jugend- und Liebesstreit" wieder (Bolte, Anmerk. zu Akt II, Scene 2). Freilich läßt sich diese Übereinstimmung auch auf die Weise erklären, daß schon das verloren gegangene englische Original des deutschen Schauspiels diesen Scherz dem Mucedorus entlehnt hatte.

George Chapman.

The conspiracy and tragedy of Charles, duke of Byron. Lüneburg 1666 „von Piron aus Frankreich". Nach Fürstenau I, 249 ist in Dresden Februar 1677 „Der Krieg zwischen dem Könige in Hispanien und dem Vicekönig von Portugall Marschall Duc de Biron" aufgeführt worden. Doch sind hier, wie Creizenach richtig bemerkt, die Titel von zwei verschiedenen Stücken in einen zusammen gezogen. „Der Krieg zwischen dem Könige in Hispanien und dem Vicekönig von Portugall" ist offenbar mit der oben erwähnten „Comoedia vom König in Spanien und dem Vice Roy in Portugall" identisch. Ein Herzog von Biron war niemals Vicekönig von Portugal. Das Drama von Christian Weise „Der Fall des frantzösischen Marschalls von Biron" (gedruckt im freimüthigen und höflichen Redner 1693) ist von Chapman unabhängig. Gottsched (Nöthiger Vorrath II, S. 249) führt ein wahrscheinlich denselben Stoff behandelndes Stück an: „Bironius, Tragoedia politica, Andreae Sevelenbergii . . . . Lignici 1653.

Thomas Dekker.

Old Fortunatus,[1] Dekker hat bei der Dramatisierung dieses dem deutschen Volksbuche von 1509 entnommenen Stoffes in England schon einen Vorgänger gehabt. Februar 1596 wurde ein Stück, „First part of Fortunatus" betitelt, mit großem Erfolge auf Henslowes Theater gespielt, doch bald begann das Drama, das anfangs volle Häuser gemacht hatte, seine Anziehungskraft zu verlieren und

[1] The dramatic Works of Thomas Dekker, London 1873. Vol I. — Vergl. Tittmann, Schauspiele der englischen Komödianten XXVI. — Zachers Aufsatz in Ersch und Grubers Encyclopaedie. — Herford, Studies in the literary relations of England and Germany in the sixteenth century, S. 203 f. — Harms, Die deutschen Fortunatusdramen in Litzmanns Theatergeschichtl. Forschungen, Bd. V. Bela Lázar, Über das Fortunatusmärchen. Leipzig 1892.

verschwand bald aus dem Repertoire. Drei Jahre später wurde ein Wiederbelebungsversuch veranstaltet, indem Thomas Dekker, der Leiter der Bühne, den Auftrag erhielt, das Schicksal der Söhne des Fortunatus dramatisch zu behandeln und mit dem First part of Fortunatus zu verbinden. Kaum war Ende November das Werk, „The whole history of Fortunatus“ beendet, da wurde das Stück für Weihnachten 1599 zur Aufführung bei Hofe befohlen. Natürlich mußten jetzt Änderungen vorgenommen werden — Dekker erhielt bedeutende Summen „for the advenge of the boocke of the whole history of Fortunatus“ —, um das Stück nach dem Geschmack des Hofes zurechtzustutzen, d. h. die Königin mit Schmeicheleien zu überschütten. In dieser veränderten Gestalt erschien das Drama 1600 im Druck und wurde wahrscheinlich in dieser Fassung den Aufführungen der englischen Komödianten in Graz 1608 „von des Fortunatus peitl und Wünschhietel“ und Dresden Juli 1626 „Tragödie von Fortunato“ zu Grunde gelegt. Eine deutsche Bearbeitung erschien als „Comödie von Fortunato und seinem Säckel und Wunschhütlein“ in der Sammlung von 1620 und 1670 in der Schaubühne englischer und französischer Komödianten. Sie entnimmt den Stoff der ihr zunächst liegenden Quelle, dem deutschen Volksbuche, das aufs ergiebigste benutzt und an mehreren Stellen wörtlich ausgeschrieben wird. Den Plan des dramatischen Aufbaues und hin und wieder Einzelheiten in der Ausführung entlehnt sie der Dekkerschen Komödie. Dekker behandelt die Schicksale der Söhne des Fortunatus, die Geschichte des Fortunatus selbst ist möglichst zusammengezogen und bildet die Vorfabel des Stückes; ebenso bringt auch das deutsche Drama die Vorgeschichte in aller Kürze, oft noch knapper als Dekker. Viele einzelne Züge sind dem englischen Originale entnommen, so die Spielerei mit dem Echo, das Erscheinen der Geister, ihre Klagen, ihre Warnung und ihr Fluch, ferner die Scenen, in denen Tugend und Laster die Bäume mit den verhängnisvollen Früchten pflanzen. Auch der Schluß lehnt sich eng an Dekker an: zwei Grafen ermorden den Andalosia, teils um sich seiner Schätze zu bemächtigen, teils aus Rachegier über den ihnen von jenem angezauberten Hörnerschmuck. Dem deutschen Bearbeiter unterlaufen dabei allerlei Fehler und Unachtsamkeiten, die für seine Oberflächlichkeit und mangelnde dramatische Technik charakteristisch sind. Andalosia wird in seinem Palaste zu Cypern erdrosselt, plötzlich erscheint der König von England, um die Mörder der blutigen Strafe zu überantworten. Der deutsche Redaktor hat nicht bemerkt, daß die eine Scene in Cypern,

die andere in England spielt; bei Dekker hingegen ist die Einheit der Handlung trefflich gewahrt. Auffälligerweise wird im deutschen Drama dem Narren keine Rolle zuerteilt; die komische Zwischenhandlung ist ganz aus dem Zusammenhange losgelöst, doch läßt der Diener des Andalosia noch hin und wieder seine ursprüngliche Clownnatur durchblicken.

Auf der Kasseler Bibliothek befindet sich ein Fortunatusdrama, von dem Harms eine ausführliche Analyse bringt. Es ist vollständig von dem Schauspiele des Hans Sachs abhängig, und die von Harms angeführten Einzelheiten reichen nicht aus, um eine nähere Beziehung zwischen diesem und Dekkers Drama glaubhaft zu machen. Eine von Engel veröffentlichte Puppenkomödie[1] steht in engster Verbindung zu dem 1620 gedruckten Drama; sie stimmt nicht nur in dem Gange der Handlung, sondern auch in allen Einzelheiten mit demselben überein.

If this be not good, the devil is in it. Mehrere Stellen aus diesem Stücke kehren in dem deutschen Faustspiel wieder, im besonderen wurde das Vorspiel im Höllenreich ausgiebig verwertet.[2] Das Dekkersche Drama muß demnach, obschon direkte Berichte über Aufführungen desselben fehlen, von englischen Komödianten auf die deutsche Bühne verpflanzt worden sein.

Thomas Heywood.

King Edward IV. (First and second part) gedruckt 1600, aufgeführt in Graz den 19. November 1607 „von ein khinig auß engelandt, der ist in eins goltschmitt weib verliebt gewest, und hat sie entfiert, es ist nit viel besonders west"; vergl. Meißner S. 74. Über frühere Dramatisierung dieses Stoffes siehe Collier, History of englisch dramatic poetry, London 1831, Vol. III, S. 91.

The rape of Lucrece, in fünfter Auflage gedruckt 1638; Aufführungen: August 1619 in Danzig, Lüneburg 1666 „von der beständigen Lugretia".

William Houghton und John Day.

Friar Rush and the proud woman of Antwerp. Dieses Drama hat sich nicht erhalten, wir wissen von ihm nur durch die Zahlungen, die Henslowe an die Verfasser und an Chettle, den Überarbeiter des Stückes, leistete. Nach Creizenachs Vermutung (XLVI) bezieht sich

---

[1] Deutsche Puppenkomödien, Heft VII, 1878.

[2] Creizenach, Der älteste Faustprolog, Krakau 1887.

auf dieses Drama die 1608 zu Graz aufgeführte Komödie „von einer frommen Frauen zu Antorf ist gewiß gar fein und züchtig gewest". Das deutsche Volksbuch von Bruder Rausch fand ziemlich früh in England Eingang, 1569 wurde der Druck eines Freer Russhe freigegeben.[1] Eine stolze Frau von Antwerpen tritt freilich niemals in dem Volksbuch auf; ihre Einführung und Verbindung mit der Person des Mönches ist demnach eine Erfindung der beiden englischen Dramatiker. Für den Fall, daß die Grazer Aufführung sich auf die englische Komödie bezieht, weist Creizenach die Annahme Herfords,[2] daß das Drama die galanten Abenteuer eines Klerikers behandele, zurück, denn an dem streng katholischen Hofe zu Graz wäre eine derartige Verspottung eines Priesters nicht geduldet worden.

John Marston.

Parasitaster or the Fawn,[3] gedruckt 1606 und in demselben Jahre auch aufgeführt. Eine aus dem Nachlasse Georg Schröders stammende, auf der Danziger Stadtbibliothek sich befindende deutsche Bearbeitung dieses Dramas hat Bolte[4] unter dem Titel „Tiberius von Ferrara und Annabella von Mömpelgart" herausgegeben. Die deutsche Redaktion weicht ganz bedeutend von dem englischen Originale ab: der Herzog Gonzarto von Urbino ist zu einem Markgrafen von Montferrat umgewandelt, und dieser Name ist dann weiter in Mömpelgart umgeändert. Der Name der Prinzessin lautet nicht mehr Dulcimel, sondern Annabella. Der Herzog von Ferrara tritt als Bartholomäus auf; der Bruder des Herzogs, Renaldo, ist ganz geschwunden und wird durch zwei Räte Aminthor und Theobaldus ersetzt. Am wichtigsten ist die vollständige Umwandlung des Liebesverhältnisses: nicht die Prinzessin wirbt um Tiberio, sondern dieser entbrennt zu ihr in Leidenschaft. Auch die weitere Entwicklung ist vollständig von der bei Marston gegebenen verschieden. Tiberio und Annabella verlassen den Hof, um sich heimlich von einem Eremiten im Walde trauen zu lassen; der Herzog, der nicht wie bei Marston die Liebe seines Sohnes gut heißt, setzt ihnen nach; zweimal entführt er die Annabella, doch diese

[1] Vergl. Heinrich Anz, Die Dichtung von Bruder Rausch, Euphorion Bd. IV, S. 756 ff.

[2] Herford, a. a. O., S. 308.

[3] The works of John Marston, edited by A. Buller. London 1887.

[4] Danziger Theater, S. 177.

weiß, einmal als Page verkleidet, dann gelegentlich eines Maskenfestes, ihm zu entgehen und mit Tiberio zu fliehen. Schließlich wird dem das Paar wieder verfolgenden Vater gemeldet, daß die beiden Liebenden ertrunken sind, ihre Leichen werden ihm vorgeführt, mit lauter Klage verwünscht er seine Hartherzigkeit; da erheben sich plötzlich die Totgeglaubten, fallen dem Herzog zu Füßen und erhalten seine Verzeihung und seine Einwilligung zu ihrer Verbindung. Nur der erste Akt also schließt sich an den Parasitaster an, der weitere Verlauf der Handlung ist, abgesehen von wenigen Einzelheiten, von Marstons Drama vollständig unabhängig.[1] Hönig[2] bringt das deutsche Stück mit dem Drama „the lady mother" des Henry Glapthorne in Zusammenhang. Im Gegensatz zu der romantischen Handlung in Marstons Parasitaster benutzt Glapthorne ein dem gesellschaftlichen Leben entnommenes, freilich durch geschmacklose Übertreibung entstelltes Motiv: die Rivalität zwischen Mutter und Tochter. Es treten zwei Schwestern mit ihren Liebhabern auf; erst stört die Mutter durch ihr Verlangen nach dem einen Liebhaber das Glück dieses ersten Paares, dann befiehlt sie ihrer zweiten Tochter, für sie bei ihrem Bräutigam zu werben. Also eine ähnliche Situation, wie im deutschen Stücke. Bei Glapthorne giebt die Tochter dem Wunsche der Mutter nach und entsagt; der Liebhaber aber bleibt standhaft. Im weiteren Verlauf des Dramas bringt man die Nachricht, daß das erste Paar auf der Flucht ertrunken sei. Die Mutter eilt an den Fluß und irrt, sich und ihre Eigenliebe verfluchend, am Ufer umher; nur mit Mühe wird sie zurückgehalten, selbst in den Tod zu gehen. Die Liebenden finden sich beim

[1] Ähnliche Verwicklungen wie das deutsche Stück bringt Marston in dem Drama „The History of Antonio and Mellida", the first part, London 1602. Antonio, des Herzogs von Genua Sohn, entführt die schöne Mellida, die Tochter des Herzogs Sforza von Venedig. Letzterer verfolgt die Liebenden und es gelingt ihm, seine Tochter, die sich als Page verkleidet hatte, wieder an seinen Hof zurückzubringen. Antonio läßt sich ihm auf einer Totenbahre vorführen; Sforza verbirgt seine Schadenfreude über den Tod des Jünglings hinter erheuchelten Ausdrücken des Schmerzes und hinter der Beteuerung, er würde gern dem Verstorbenen seine Tochter geben, wenn er ihn dadurch wieder zum Leben erwecken könne. Antonio erhebt sich, nimmt den erstaunten Herzog beim Wort und erhält so die Hand der Geliebten. Im zweiten Teile dieses Dramas „Antonios revenge, the second part", London 1602, kehrt ein ebenfalls im deutschen Stück angewandtes Motiv wieder, wie Tiberius und Annabella sich bei einem Maskenfeste finden, so trifft Antonio gelegentlich eines Maskenspiels den Vernichter seines Glückes und nimmt an ihm blutige Rache.

[2] Anzeiger für deutsches Altertum XXIV, 377.

Maskenspiel wieder, die Mutter bekennt reumütig ihre Schuld, und mit einer fröhlichen Hochzeit endet das Stück.

Noch auffälligere Ähnlichkeiten mit dem deutschen Schauspiel bietet das von einem unbekannten Verfasser herrührende Drama „the Costlie Whore“[1] (gedruckt 1633, vielleicht aber schon 1613 entstanden). Die Prinzessin Euphrata vermählt sich heimlich mit dem Kammerjunker Constantine. Ihr Vater, ergrimmt über die ungleiche Verbindung, will das Paar töten lassen; ein Freund Constantines verhilft mittels Kleidertausches den Bedrohten zur Flucht und läßt das Gerücht aussprengen, das Schiffchen der Liebenden sei untergegangen. Die Leichen werden dem König gebracht, dieser verwünscht seine Grausamkeit, die Totgesagten erheben sich, große Rührscene, Finale: Verzeihung und Hochzeit.

Der Zusammenhang dieser Dramen mit dem deutschen Stück ist unverkennbar, wahrscheinlich bildete ein verloren gegangenes englisches Schauspiel die Quelle aller dieser verschiedenen Bearbeitungen.

Das deutsche Drama ist bedeutend älter als seine aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammende Fassung, denn schon 1604 wird in Nördlingen die Historie „von Annabella eines Hertzogen Tochter von Ferrara“ aufgeführt.[2] Der Titel dieser Komödie stimmt freilich nicht zu der deutschen Bearbeitung, in der Annabella erst Braut, dann Schwiegertochter des Herzogs von Ferrara ist; doch wird jeder Zweifel an der Identität beider Dramen durch den Titel der von derselben Truppe in Rothenburg angekündigten Komödie „von Annabella eines Markgraffen Tochter von Montferrat“ gehoben. In Dresden wurde am 11. Juni und 24. Dezember 1626 eine „Comödia von Hertzog von Ferrara“ gespielt. Creizenach vermutet wohl mit Recht, daß diese Komödie, sowie die 1668 in Dresden aufgeführte „Tragicomodie vom Hertzog von Ferrara und der Müllerstochter“ sich auf eine Umarbeitung des Marstonschen Dramas beziehe. Wahrscheinlich wurde bei der letztgenannten Aufführung ein komisches Zwischenspiel von einer Müllerstochter eingeschoben.

---

[1] H. Bullen, Collection of Old English Plays. London 1882/85. Bd. IV, 219ff. Vergl. auch E. Köppel, Quellenstudien zu den Dramen George Chapmans, Philip Massingers und John Fords. Quellen und Forschungen, Straßburg 1897, S. 207 und 225.

[2] Demnach läßt sich annehmen, daß auch Marstons Stück, dem ja der erste Akt entnommen ist, vor der ersten Drucklegung schon einige Zeit bekannt war; es müßte sonst die uns nicht erhaltene Vorlage Marstons benutzt worden sein.

Lewis Machin.

The dumb knight,[1] gedruckt 1608; in Nürnberg 1613 „von Philole [sic] und Mariana". In Güstrow ca. 1660 „Untrew schlegt seinen eignen Herren". Von diesem Machinschen Drama, das auf einer 1567 ins Englische übersetzten Novelle Bandellos beruht, haben sich zwei deutsche Bearbeitungen erhalten: zunächst Ayrers Komödie[2] „Vom König in Cypern, wie er die Königin von Frankreich betriegen wollt und zur ehe bekam," und dann das von Bolte aus Georg Schröders Nachlaß herausgegebene Drama „Der stumme Ritter".[3] Ein kurzer Vergleich der drei Stücke ergiebt Folgendes:

Die Danziger Komödie benutzt übereinstimmend mit Ayrer als komisches Zwischenspiel den weiter unten zu behandelnden Schwank von dem unsichtbar machenden Stein, während Machin das beliebte Motiv von den zurückgelassenen Hosen des Ehebrechers verwertet; andererseits weicht die Danziger Komödie von Ayrer ab, indem sie bei Benennung der auftretenden Personen sich eng an das englische Original anlehnt, während Ayrer Personennamen und den Schauplatz der Handlung verändert. Dann stimmen wieder in einer Reihe von Punkten beide Fassungen gegen Machin überein. So findet bei den deutschen Dramen im Gegensatz zu „the dumb knight" im ersten Akt eine weitläufige Unterredung der Königin mit ihren Getreuen statt, im zweiten Akt unternimmt die Königin den erfolglosen Versuch, Marianne dem Liebeswerben des Philocles geneigt zu machen. Verschiedene Scenen des Originals werden bei Ayrer und in der Danziger Komödie ausgelassen, bezw. gekürzt; so erfolgt der Befehl des Königs zur Hinrichtung der Marianne sofort nach ihrem vergeblichen Heilversuche, bei Machin liegt eine Nacht dazwischen. Die Stelle, in welcher der König die Unterredung seiner Gemahlin und des Philocles belauscht, fehlt bei Ayrer vollständig, in der Danziger Redaktion ist sie bis zur Unkenntlichkeit entstellt.

Wir werden in Berücksichtigung dieser auffälligen Abweichungen dem Resultate Boltes beipflichten müssen, daß die Danziger Komödie und die des Ayrer nicht auf die gedruckt vorliegende Fassung des

[1] Wiederabdruck in Dodsley-Hazlitt, Old English Plays. X, 107 ff.

[2] Keller, S. 1997—2051. Da Ayrer 1605 starb, muß Machins Drama schon einige Jahre vor der ersten Drucklegung verfaßt und in Deutschland von englischen Komödianten aufgeführt worden sein.

[3] Bolte, Danziger Theater, S. 219 ff.

Machinischen Dramas, sondern auf eine von den englischen Komödianten gespielte, verloren gegangene Bearbeitung desselben zurückgehen.

John Mason.

The Turke (1610), später unter dem Titel Muliasses the Turke herausgegeben (1632). Nach Creizenachs Vermutung (XLVIII) vielleicht identisch mit dem Drama „vom Turcken", Nürnberg 1613.

Francis Beaumont und John Fletcher.

The maid's tragedy, ca. 1610, gedruckt 1619. In Prag 1651 „von dem König von Rhodiß, sonsten genannt die Jungfrauentragoedie"; in Güstrow ca. 1660 „der unglückliche Breuttigamb oder die Jungfrawen Tragoedi"; in Dresden Mai 1678 „die Jungfrau" (Fürstenau I, S. 251).

Philip Massinger.

The virgin Martyr.[1] Diese Tragödie Massingers stellt sich als eine Überarbeitung eines älteren Dekkerschen Stückes dar; wieviel im einzelnen der Thätigkeit Dekkers und derjenigen Massingers zuzuschreiben ist, läßt sich nicht ermitteln. Das Drama ist auf jeden Fall älteren Datums als seine erste Drucklegung (1622), schon am 6. Oktober 1620 findet sich im Office-Book des damaligen Master of the Revels, Sir George Buck, die Bemerkung: For new reforming the Virgin-Martyr for the Red Bull 40 s. 1624 wurde die Tragödie abermals überarbeitet. Von Aufführungen in Deutschland lassen sich verzeichnen: Dresden 5. Juli 1626 „Tragödie von der Märtherin Dorothea", Köln 1628 und 1648 „Von Martha und Dorothea", Riga Januar 1648 „Tragoedie von der Martyerin Dorothea", Prag 1651 „von der hl. und im christlich katholischen Glauben überaus beständigen Jungfrau Dorothea", Güstrow 1660 „die aktion von der h. martyrin Dorothea, wie sie nemblich enthauptet undt Theophilus mit glüenden Zangen gezwickt wird", im Weimarer Verzeichnis Nr. 53 „die märterin S. Dorothea", in Biberach 1655 als Schulkomödie und 1733 auf dem Liebhaber-Theater, in Bergen um 1700, in Stockholm am 17. Januar 1734 von hochdeutschen Komödianten, auf dem Puppentheater zu Dresden und 1785 in Hamburg (Dorothea von lustigen Bedienten enthauptet). 1679 schreibt Sammel von Butschky (Wohl Bebauter Rosen-Thal, S. 337). „Was für Geist und Geistlichkeit

[1] The dramatic works of Massinger and Ford ed. by Hartley Coleridge, 1875. — Bolte, Danziger Theater, 78 ff. — Wolfgang von Wurzbach, Philipp Massinger I. Shakesp. Jahrb. XXXV, 214.

kann dabei sein, wenn du jetzt irgend die keusche Judith, die edle Martyrin Dorotheam oder anderes dergleichen [von Komödianten] behandeln siehst?" Vergl. Bolte, Danziger Theater, S. 78, Anm. 1.

Recht interessant ist die von Bolte S. 78ff ausführlich beschriebene, auf der Weimarer Bibliothek aufbewahrte Marionettenkomödie von Wanguly „die Enthauptung der heiligen Dorothea", da sie uns die Umwandlung des englischen Dramas in ein kurzes dreiaktiges Puppenspiel trefflich vor Augen führt. Der Gang der Handlung ist im allgemeinen beibehalten, nur der Schluß weicht von dem der englischen Tragödie ab. Die Nebenepisoden sind ausgefallen, so das Liebesverhältnis der Artemia zum Antonius, die versuchte Schändung Dorotheas durch die Sklaven, die im rohesten Tone gehaltenen komischen Aufführungen der beiden Schurken Hircius und Spungius. Auf diese Weise erreichte das Marionettenspiel eine bedeutende Reduzierung der Personenzahl. Mehrere Namen sind umgeändert, Antonius heißt Duosar, Theophilus hat nur eine Tochter mit Namen Antafolia, aus dem guten Geiste Angelo, der die Dorothea bei ihren wohlthätigen Werken unterstützt, wird ein lustiger Kasperl.

The Great Duke of Florence. Diese Komödie lehnt sich an ein volkstümliches älteres Lustspiel „a knack to know a knave" an, das eine einfache Dramatisierung der Edgarsage giebt.[1] Massingers Drama, das den englischen König Edgar in einen Großherzog von Florenz verwandelt, wurde am 5. Juli 1627 lizensiert und 1635 gedruckt. In Deutschland begegnet es uns auf dem Dresdener Carneval 1661 unter dem Titel „Von des Großherzogs zu Florenz seiner Gelindigkeit". Vielleicht ist es auch mit der 1626 zweimal in Dresden aufgeführten „Tragicomedia vom Herzogk von Florentz" identisch, da nach einer Annahme Fleays (Chron. I, 221) es schon um 1625 geschrieben wurde. Hingegen kann das Februar 1608 am Grazer Hofe gegebene Stück „von ein Herzog von Florenz, der sich in eines Edelmanns Tochter verliebt hat" nicht auf Massingers Komödie zurückgehen, oder man müßte annehmen, daß Massinger schon um diese Zeit sein Drama verfaßt und es später nochmals umgearbeitet habe.

Beleeve as you list. Dieses Drama ist nur in der zweiten Redaktion, die 1631 lizensiert wurde, erhalten; seine erste Fassung mußte umgeändert werden, weil die Aufführung des Stückes in dieser Gestalt aus politischen Rücksichten verboten worden war.[2] Das Schau-

---

[1] Gedruckt 1594 und neuerdings bei Dodsley-Hazlitt vol. VI, S. 503 ff.

[2] Fleay, History, S. 334 f.

spiel behandelt nämlich ein alle Welt damals aufregendes Ereignis der jüngsten Vergangenheit, die Thronansprüche und Hinrichtung des falschen Sebastian. 1578 war König Sebastian von Portugal in einer Schlacht gegen die afrikanischen Mauren gefallen, 1580 riß Philipp II. von Spanien das herrenlose Land an sich. Die Unzufriedenheit der Portugiesen mit der aufgezwungenen Herrschaft veranlaßte viele Betrüger, sich als den verschollenen rechtmäßigen König auszugeben. Am bekanntesten und gefährlichsten wurde unter diesen Thronprätendenten der Calabrese Marco Tullio, der mit großem Geschick seine Ansprüche geltend zu machen verstand, eine zahlreiche Anhängerschar gewann, aber schließlich 1603 auf Befehl des spanischen Königs hingerichtet wurde. Dieser interessante, romantisch mysteriöse Vorfall wurde in ganz Europa eifrig besprochen und gab Anlaß zu einer Unmenge von Flugschriften. In dem Spanien feindlichen England griff man leidenschaftlich für die Person des falschen Sebastian Partei, in Pamphleten und Balladen aller Art trat man zu seinen Gunsten in die Schranken der öffentlichen Meinung. Bald auch bemächtigten sich die Dramatiker des dankbaren Stoffes; April und Mai 1601 erhielten Chettle und Dekker von Henslowe Geldbeträge für ein von ihnen geliefertes Stück „King Sebastian of Portugal“,[2] das aber leider verloren gegangen ist, sodaß man nicht entscheiden kann, ob Massingers Drama Original oder Umdichtung ist.

1631 wurde in Dresden ein Stück „Vom Königreich Portugal“ gegeben; wahrscheinlich steht dieses Drama, das Creizenach nicht identifizieren konnte (S. LXV), im Zusammenhang mit dem Werke Massingers, wenn es nicht, was leicht möglich wäre, auf den King Sebastian von Chettle und Dekker sich bezieht.

William Rowley.[1]

A shoemaker a gentleman. Rowley wird als Mitarbeiter Middletons, Websters, Heywoods und sogar Shakespeares genannt; doch alle näheren Notizen über seine Person und seine dramatische Thätigkeit fehlen. Seine obengenannte Komödie, die 1638 gedruckt wurde und in Tiecks Abschrift auf der Berliner Bibliothek aufbewahrt wird, hat Bolte wieder aufgefunden.[3] Rowley folgt in seinem Drama zwei Erzählungen, die der Londoner Seidenweber und Balladendichter

[1] Köppel, Quellenstudien a. a. O. S. 151 ff.

[2] Fleay, Chron. I. 127, History S. 110.

[3] Vgl. Danziger Theater S. 114.

Thomas Deloney verfaßt hatte. Deloney benutzte die alte Legende von den Märtyrern Crispinus und Crispianus, die während der diokletianischen Christenverfolgung aus Rom flüchteten und in Soissons das Schusterhandwerk betrieben.

Den 10. Dezember 1650 spielte zu Dresden eine englische Truppe die „Comoedia vom Kaiser Diocletiano und Maximino mit dem Schuster“ (Fürstenau I. 127). 1669 gab Paulsen in Danzig das Stück „Der Prinz wird ein Schuster“ und 1674 in Dresden das Schauspiel „Crispin und Crispinian“, am 21. Oktober 1718 führte die Prinzipalin Victoria Klara Bönicke in Riga den Crispinian auf. Das gefällige Lustspiel hielt sich lange auf der deutschen Volksbühne, es wurde noch 1830 von Laufener Schiffern gespielt (vergl. Werner in Litzmanns Theatergeschichtlichen Forschungen III, 49).

John Ford.[1]

The broken Heart, gedruckt 1633. Der junge Spartaner Ithocles, der Geliebte der Königstochter Calantha, trennt seine Schwester Penthea von ihrem Verlobten Orgilus und zwingt sie zur Heirat mit einem ungeliebten Manne. Die unglückliche Penthea nimmt sich das Leben, Orgilus tötet den Ithocles, der Calantha bricht, als sie die Schreckenskunde vernimmt, das Herz. Auf diese Tragödie geht wahrscheinlich das im Weimarer Verzeichnis Nr. 118 erwähnte Drama „Die gedreue spartanerin“ zurück.

Henry Glapthorne.[2]

Albertus Wallenstein.

Schon vor Glapthorne hatte der Stettiner Schulrektor Johann Lütkeschwang oder Micraelius in drei Komödien, die in allegorischer Form die Hauptbegebenheiten des dreißigjährigen Krieges vorstellen, und der Holländer Vernulaeus in seiner künstlerisch bedeutenden, lateinischen Tragödie Fritlandus die gewaltige Gestalt Wallensteins auf die Bühne gebracht.[3] Vollständig unabhängig von diesen beiden Schauspielen ist das Drama Glapthornes, das 1640 gedruckt, aber — wie aus dem einleitenden Gedichte des Alexander Gill, des Lehrers Miltons, hervorgeht — schon 1634 verfaßt wurde. Glapthorne verzichtet darauf, die gewaltige Persönlichkeit seines Helden uns menschlich näher zu

[1] Ausgabe von Cl. Scollard, New York 1895.

[2] The Plays and Poems of Henry Glapthorne, London 1874.

[3] Theodor Vetter, Wallenstein in der dramatischen Dichtung des Jahrzehnts seines Todes. Frauenfeld 1894.

bringen; er hat überhaupt kein Verständnis für die geschichtliche Bedeutung Wallensteins und entfernt sich so sehr von den historischen, damals doch zum größten Teile allbekannten Thatsachen, daß er den Friedländer als einen tyrannischen Wüterich schildert, dessen maßlosem Zorne selbst die nächsten Glieder der eigenen Familie zum Opfer fallen. Am 3. September 1690[1] wurde in Berlin „Die weltbekannte Historie von dem Tyrannischen General Wallenstein“ gegeben. Von dieser Vorstellung hat sich ein Theaterzettel mit Personenverzeichnis und summarischer Inhaltsangabe erhalten,[2] für den Bolte die angegebene Jahreszahl nachgewiesen und die vollständige Übereinstimmung mit Glapthorne festgestellt hat;[3] nur Scene 4 und 5 des vierten Aktes sind von der englischen Vorlage unabhängige Einschiebsel. Weitere Aufführungen in Hamburg (vermutlich am 26. Juli 1720 von der Haackeschen Truppe ausgehend) „Das seltsame Leben und gewaltsamer Tod Albert von Wallenstein“, ebenda am 29. Oktober 1736 von der Beckschen Truppe „Das große Ungeheuer der Welt, oder das Leben und Todt des ehemals gewesenen Kayserlichen Generals Wallenstein“. (Vergl. Otto Rüdiger in den Hamburger Nachrichten, Abendblatt vom 19. Juli 1887 Nr. 169). Weimarer Verzeichnis Nr. 103 „Der wunderlich General Wallenstein dessen leben und todt.“

Lewis Sharpe.

The noble stranger 1640. Der einzige bekannte Druck befindet sich im British Museum zu London, wahrscheinlich hat das Stück keine zweite Ausgabe erlebt. Dresden 1660 „der edle Fremdling, so der Engländer übersetzet“. (Freundliche Mitteilung Boltes.)

Anonyme Dramen.

The prodigal child. Ein englisches Drama dieses Namens hat sich uns nicht erhalten, doch auf eine Existenz desselben weist das Lustspiel Histriomastix[4] hin. Auch dieses Schauspiel liegt nicht in

[1] Für eine gleich nach Beendigung des dreißigjährigen Krieges in Bremen und später 1666 in Lüneburg bezeugte Wallenstein-Aufführung (J. Duntze Geschichte der freien Stadt Bremen IV, 582) lehnt im Gegensatze zu Creizenach Vetter jeden Zusammenhang mit Glapthorne aus dem einleuchtenden Grunde ab, weil beim deutschen Publikum zu einer Zeit, da die jüngsten Geschehnisse noch in aller Gedächtnis hafteten, ein von der Wirklichkeit so vollständig abweichendes Stück keinen Anklang gefunden hätte.

[2] Baltische Studien Band III, Heft 2, S. 254 ff.

[3] Zeitschrift für deutsche Philologie XIX, 93 ff.

[4] School of Shakespeare Bd. I, S. 17 ff.

seiner ursprünglichen Gestalt, sondern in einer späteren Bearbeitung vor; in der ersten Redaktion muß die Erzählung vom verlorenen Sohn einen breiten Raum eingenommen haben, die zweite um 1599 entstandene Fassung beschränkt sich nur auf knappe Andeutungen (Akt II, S. 40). Aufführungen in Deutschland: Nordlingen 1604 „von dem verlohrnen Sohn“, in Passau 1607 und in Graz Februar 1608 „Comoedi von dem verlorenen sohn“, in Dresden 19. Oktober 1626 ebenso; in Dresden 11. September 1646 ist „eine Comödie mit Personen, vom verlorenen Sohn, agiret worden, wo vor jedem actu der inhalt mit stummen personen repräsentiret und zum Schluß eine Maskerade von 4 Personen getantzt worden“. 1651 führt Schilling in seinem Spielverzeichnisse ein Drama „vom verlorenen Sohn“ an, den 9. Mai 1658 erwähnt Kurfürst Carl Ludwig von der Pfalz in einem Briefe aus Frankfurt an Louise von Degenfeld[1] eine Aufführung desselben Stückes. In dem Repertoire, das Christian Bockhäuser 1660 in Lüneburg einreicht, befindet sich eine Aktion „vom verlorenen Sohn, welche mit englischer präsentation und lieblicher Musik agiret worden, worin sich auch Pickelhering ziemlich lustig erzeiget“. Weitere Darstellungen: 2. Juli 1676 Dresden, bei einer Aufführung in Berlin 1692 soll der Hof den Saal verlassen haben (Plümicke, S. 66), im Weimarer Verzeichnis Nr. 43 „der verlohrene Sohn“. 1642 wurde in Saalfeld von den Schülern eine „Comoedia germanica de filio prodigo“ mit einem Zwischenspiel „Hans cum lapide miro etc.“ gegeben (R. Richter, Saalfelder Programm 1864, Bolte, Märkische Forschungen, Bd. 18, S. 201).

Die Parabel vom verlorenen Sohn bildete seit dem Reformationszeitalter einen überaus beliebten Gegenstand dramatischer Behandlung.[2] Von der 1529 entstandenen Komödie Acolastus sive de filio prodigo des Niederländers Wilhelm Gnapheus zieht sich eine ununterbrochene Kette von dramatischen Bearbeitungen dieses Stoffes durch das 16. Jahrhundert. Waldis, Binder, Ackermann, Wickram, Hans Sachs, Rïsleben, Neudorf, Locke sind die Hauptvertreter der dieses moderne litterarische Thema bearbeitenden Dramatiker.

Dem Verhältnis dieser älteren deutschen Dramen zu der 1620 erschienenen Bearbeitung der englischen Schauspieler „Comoedia von dem verlorenen Sohn, in welcher die Verzweifelung und Hoffnung

[1] Litterarischer Verein zu Stuttgart 1884 Bd. 167. S. 72, von Holland herausgegeben.

[2] Spengler, der verlorene Sohn im Drama des 16. Jahrhunderts. Innsbruck 1888.

gar artig introduciert werden“ (Wiederabdruck Tittmann, Schauspiele der englischen Komödianten S. 47), widmet Spengler in seiner unten genannten Monographie eine eingehende Untersuchung. Er führt eine ganze Reihe von Stellen an, in denen das Drama der englischen Komödianten sich an die deutsche Tradition anschließt. So treibt in der englischen Komödie die allegorische Gestalt der Verzweiflung den verlorenen Sohn zum Selbstmorde an; diese Scene findet schon bei Risleben ihr Analogon, nur daß der Teufel Lorcaballus hier die Rolle der „Verzweiflung“ übernimmt. Ebenso will in dem 1608 zu Goslar entstandenen Asotus des Johann Neudorf, der überhaupt die allegorischen Personen schon in großer Anzahl verwendet, Desperatio den verlorenen Sohn zum Selbstmord verführen, doch Fides hält ihn zurück. In manchen Scenen folgt die englische Bearbeitung wörtlich den deutschen Dramen. So bittet in der englischen Komödie, bei Tittmann S. 59, die Tochter um des verlorenen Sohnes Halskette mit folgenden Worten:

„Mein feines Lieb ihr solltet mir die güldene Ketten, welche ihr umb den Hals traget verehren, damit ich euer allezeit, wenn ihr von mir wäret, möchte eingedenk sein.

Sohn: Ja mein feines Lieb, das ist gar eine schlechte und geringe Sache“.

Bei Ackermann Vers 747 lautet die Stelle:

„Nein ich nur dies geschmeid an Hals
Das het ich gern wie klein es sey
Affu das ich ewer gedöcht dabey
Sonst ich beger kein anders Ding“.
Sohn: „Was sagstu, das ist sehr gering . . .

Noch einleuchtender ist die Entlehnung in der Spielscene. Tittmann S. 59:

Wirth: Ob ich zwar nicht viel spielen kann, so wil ichs doch dem Herrn nicht versagen und wils mit ihm wagen, so lang ich ein Pfennig im Beutel habe.

Sohn: Es ist gut mein lieber Herr Wirth, Jung gieb bald die Karten. Nun mein lieber Wirth, was wollen wir spielen.

Wirth: Ich weiß wahrlich nicht, Geliebts euch, so wöllen wir spielen arm macht reich.

Sohn: Es gilt mir gleich viel, was ihr wollet, so spielet fort.

Ackermann Vers 851 f.:

Wiewol ich nicht viel spielens kan
Doch wil ichs euch nicht schlagen ab,
Wil wagen weil ich Pfennig hab
Was woln wir spielen arm macht reich?
Sohn: Jawol, es gilt mir als gleich.

Auf Grund dieser auffälligen Übereinstimmungen kommt Spengler zu dem Schluß, daß dies Drama der englischen Komödianten in keiner

Weise auf ein englisches Original zurückgehe, daß ihm vielmehr eine deutsche Bearbeitung desselben Stoffes als Vorlage gedient habe. Diese Annahme scheint mir zu weit zu gehen. Erstens deuten die vielen Anglicismen auf ein englisches Original hin. Spengler, der sie freilich nicht wegleugnen kann, sucht sie durch einen englischen Bearbeiter des deutschen Stückes zu erklären. Doch diese Hypothese ist wenig ansprechend. Wenn ein Engländer ein deutsches Drama benutzte, dann hätte er ja leicht aus seinem deutschen Texte den ihm fehlenden Ausdruck ersetzen und so jede Schwierigkeit vermeiden können. Dann auch weicht diese Komödie ganz erheblich von der Struktur der deutschen Dramen ab. Aus der Menge der zur dramatischen Behandlung drängenden Motive sind nur einige wenige herausgehoben, und diese dann in klarer, knapper und technisch recht effektvoller Weise durchgearbeitet, während in den deutschen Dramen sich die Haupthandlung in einen Wust von Nebenepisoden verliert. Schon das Personenverzeichnis charakterisiert den bedeutenden Unterschied; das englische Drama führt neben den beiden Allegorien Hoffnung und Verzweiflung sechs, die deutschen Dramen hingegen meist über 40 Personen vor. Ich möchte demnach annehmen, daß diese 1620 erschienene Komödie auf zwei verschiedene Quellen zurückgeht, nämlich auf eine deutsche und eine englische Bearbeitung des biblischen Stoffes.

Esther and Ahasverus. 1561 erschien in London „A newe Enterlude drawen oute of the holy Scripture of godly Quen Hester . . . (Collier, history Vol II, S. 253). Nach Henslowes Diary führte am 3. und 10. Juni 1594 die Truppe des Lord Chamberlain ein Drama Hester and Ahasverus auf. 1672 wurde ein wahrscheinlich von Robert Cox verfaßtes Interlude Ahasverus and Esther gedruckt. In Dresden 3. Juli 1626 „Tragicomoedia von dem Hamann undt der Koenigin Ester“; in Prag 1651 „von dem König Ahasvero und dem hoffärtigen Aman“; in Güstrow ca. 1660 „von dem hoffertigen Haman vndt der demütigen Ester“; in Lüneburg 1660 „von der dehmuthigen Esther und hochmuthigen Haman“; in Dresden 1665 „von dem König Ahasverus, der Königin Esther und dem hoffärtigen Hamann“, vermutlich auch aufgeführt in Moskau zwischen 1672 und 1676, vgl. Wesselofsky a. a. O. S. 35; im Weimarer Verzeichnis Nr. 121 „der große ahasvero und die demüthige Esther“.

Ebenso wie „der verlorene Sohn“ gehörte auch die „Esther“ schon vor dem Auftreten der englischen Komödianten zu den beliebtesten Zug=

stücken der deutschen Bühne.[1] Seitdem Hans Sachs am 8. Oktober 1536 seine „Comoedia, die gantze Hystorie der Hester" hatte erscheinen lassen, bemächtigte sich die große Menge seiner Nachahmer dieses Stoffes, der mehr wie ein jeder andere aus dem alten Testament genommene zur dramatischen Gestaltung sich eignete; so entstanden die Estherspiele Voiths, Pfeilschmidts, Pfeffers und ihrer Nachfolger. Eine zweite Dramengruppe ging von dem 1533 zu Leipzig erschienenen, in lateinischer Sprache abgefaßten Hamanus des Thomas Naogeorgus aus; dieses Stück wurde vorbildlich für die deutschen Bearbeitungen des Chrysius, Mercuvius, Postius und für das zwischen 1576 und 1579 entstandene Drama der Jesuiten.

Die in der Sammlung von 1620 und 1670 gedruckte Komödie „von der Königin Esther und hoffärtigen Haman" (Wiederabdruck bei Tittmann S. 5 ff.) weist gegen die deutschen Bearbeitungen keinen Fortschritt auf; sie ist ganz von der Bibel abhängig, die an einzelnen Stellen wörtlich ausgeschrieben wird, und zwar rühren, wie Tittmann gezeigt hat, die angeführten Bibelstellen von einem Niedersachsen her, der sich der Lutherschen Übersetzung bediente. Das komische Zwischenspiel behandelt den Streit des Hans Knapkäse mit seiner Frau um das Regiment im Hause und knüpft an die Haupthandlung durch den Befehl des Königs an, daß alle Frauen ihren Männern gehorsam sein sollten. Dieses Motiv kehrt bei Ayrer zweimal wieder, zuerst in dem Fastnachtsspiele „von dem Engelländischen Jan Posset, wie er sich in seinem Diensten verhalten", dann ausführlicher in der Komödie „von König Edwarto III." Das Gebot des Königs steht aber hier außer jedem Zusammenhang mit der Haupthandlung und läßt sich nur durch eine Nachahmung des englischen Schauspiels, das demnach vor 1605, dem Todesjahre Ayrers, in Deutschland aufgeführt sein muß, erklären. Tittmann und Creizenach hielten die Esther der englischen Komödianten für eine Bearbeitung eines englischen Schauspiels, und man wird ihrer Ansicht trotz der entgegengesetzten Annahme von Schwartz beistimmen können, denn auch Schwartz muß die Unabhängigkeit dieses Dramas von den uns in so großer Zahl überlieferten deutschen Versionen eingestehen, und andererseits weisen die vielen auffälligen Anglicismen, sowie die geschickte Verwebung von Haupt- und Nebenhandlung auf eine englische Vorlage hin.

[1] Vergl. Schwartz, Esther im deutschen und neulateinischen Drama des Reformationszeitalters. Oldenburg 1894.

In sehr nahem Verhältnis zu dieser englischen Komödie steht das Puppenspiel Hamann und Esther, das von Engel[1] herausgegeben worden ist. Doch halte ich nach dem, was wir von der Arbeitsweise dieses Herrn wissen, es nicht für lohnend, näher auf diese Puppenkomödie einzugehen. Bemerkenswert ist, daß nach der deutschen Fassung Esther und Ahasverus ins Dänische übertragen wurde.[2] In lateinischer Sprache behandelte die Geschichte der Esther Moritz von Hessen und Johann Valentin Andreae; letzterer berichtet selbst, daß er sein Stück ad aemulationem Anglicorum histrionum verfaßt habe.[3] Vollständig abhängig von der englischen Komödie des Jahres 1620 ist die 1636 entstandene und auf der Breslauer Stadtbibliothek handschriftlich aufbewahrte Esther des Chrysostomos Schultze.[4] Die Einwirkung der englischen Vorlage zeigt sich schon in der ungebundenen Redeform, die bisher nur in den Stücken der englischen Komödianten gebräuchlich war, in der Anordnung und Behandlung des Stoffes, in der Menge wörtlicher Entlehnungen; besonders stark aber erweist sie sich im komischen Zwischenspiel. Schultze hat die Person des Narren mit all ihren typischen Eigenschaften fast unverändert in sein Drama herüber genommen, allerdings wird der Zusammenhang mit der Haupthandlung etwas gelockert, da Hans nur in der Rolle des gefräßigen Tölpels und des Pantoffelhelden, nicht in der des Zimmermanns und Henkers auftritt.

Nobody and Somebody with the true Chronical Historie of Elidure.[5]

Wie schon der Titel zeigt, beruht der Teil des Dramas, der den sagengeschichtlichen Stoff von King Elidure behandelt, auf einer Chronik und zwar wahrscheinlich auf derjenigen des Raphael Hollinshed. Eine recht interessante Vorgeschichte bietet die neben der Haupthandlung herlaufende, mit vielem Geschick durchgeführte Posse von Jemand und

[1] Deutsche Puppenkomödien Bd. VI. 1877. Vergl. Scherer in Zeitschrift für Deutsches Altertum XXIII, 197 ff.

[2] Vergl. Paludan, Renaissance bevaegelsen i Danmarks literatur, Kopenhagen 1887, S. 339 und die dort zitierte Abhandlung von Birket Smith. Creizenach LII. Anm.

[3] Andreae vita ed. Rheinwald, Berlin 1849, S. 10. Nähere Mitteilungen über den Hyacinthus, den Andreae ebenfalls in Anlehnung an eine englische Vorlage gedichtet hat, vermag ich ebensowenig wie Creizenach (LII) zu machen.

[4] Joh. Bolte über Chrysostomos Schultze in der Allgemeinen deutschen Biographie. Schwartz in Zeitschrift für vergleichende Litteraturgesch. IX, 334 ff.

[5] Neuabdruck in Richard Simpson, The School of Shakespeare I, 269 ff.

Niemand, deren Grundthema in der alten Wahrheit besteht, daß für all das Schlechte und Böse in der Welt niemand die Schuld tragen will. Bolte ist mit einem großen Aufwand von Gelehrsamkeit den Wandlungen nachgegangen, welche dieser Schwank im Laufe der Jahrhunderte erfahren hat:[1] die Hauptergebnisse dieser Untersuchung mögen, wenn sie auch zum Teil über den Rahmen unserer Aufgabe hinausreichen, doch hier Platz finden, da sie die eigenartigen litterarischen Beziehungen zwischen England und Deutschland trefflich beleuchten. Das Lob Niemands hat zuerst der einfältige Mönch Randulfus von Anjou gesungen, der ausgehend von allen Bibelstellen, in denen von nemo die Rede ist, so nemo ascendit in coelum, Deus claudit et nemo aperit, diesen Nemo in allem Ernste für einen Heiligen erklärte. Natürlich wurde das fromme Meisterstück des gelehrten Mönches bald bekannt und nach der humoristischen Seite hin weiter entwickelt. Es entstanden besonders im späteren Mittelalter als Parodien auf die Heiligenlegenden spaßhafte Berichte über das Leben und die Thaten des heiligen Niemand. Eine weitere Ausbildung erhielt die Figur des Niemand durch den Straßburger Barbier Hans Jörg Schan, dessen erstes Gedicht um 1512 erschien.[2] Hier streifte der Niemand sein theologisch legendenhaftes Gewand ab und wurde zum Typus eines armen, friedliebenden Menschen, der für alle Übelthaten in der Welt verantwortlich gemacht wird. Schan's Gedicht übte einen großen Einfluß auf die zeitgenössische Litteratur aus, es entstanden im Laufe des 16. Jahrhunderts eine Reihe kürzerer Spruchgedichte ähnlichen Inhalts; am bekanntesten wurde Ulrich von Huttens Satire. Diese verband die Person des vielgepriesenen Heiligen mit der des ungerecht angefeindeten, armen Schelmen und gab so wiederum das Vorbild ab für Schans zweites Gedicht vom Jahre 1533. In diesem erscheint der Niemand als Anhänger der protestantischen Lehre; ehedem war ihm der Mund durch ein Schloß versperrt, doch Gottes Gnade hat diese Fessel gelöst, und frei kann er jetzt reden, frei überall die Wahrheit verkünden über die Mißwirtschaft der katholischen Kirche, über die unrechtmäßige Gewalt des Papstes, über die falschen Lehren vom Fegefeuer und Ablaß.

Früh fanden diese deutschen Schwänke auch in England Eingang.

[1] Bolte in dem Vorwort seiner Ausgabe der Tieckschen Übersetzung. Shakesp. Jahrb. XXIX, 4ff.

[2] Bolte, Zeitschr. f. vergl. Littgesch. N. F. IX, 73ff.

Während die um 1550 entstandene Ballade: „Little John Nobody“ [1] auf die erste Version des Schanischen Gedichtes hinweist, liegt dem anonymen Flugblatte „The well spoken Nobody“ die zweite Bearbeitung aus dem Jahre 1533 zu Grunde; die deutsche Vorlage wird oft wörtlich ausgeschrieben, und auch der Holzschnitt auf dem englischen Flugblatte ist eine unverkennbare Kopie nach dem das Schanische Gedicht begleitenden Bilde.

Von folgenden Bearbeitungen des beliebten Schwankes haben sich nur die Titel erhalten:

1. A Letter of Nicholas Nemo. London, Rowland Hall. 1561.

2. The Return of old well spoken Nobody. London, Singleton 1568.

3. Nobodies complaint. A Ballad, London 1586.

4. A Treatise entiteled, Nobody is my name. London, R. Waldegrawe.

5. A letter from Nobody in the City to Nobody in the Country. Printed for Somebody. 1679.

Auf eine von diesen vielen Bearbeitungen wird wahrscheinlich die komische Nebenhandlung des englischen Dramas zurückgehen.

Nach den Ermittlungen von Alexander Smith erschien das Schauspiel im Jahre 1606, es muß aber, nach einigen Andeutungen auf historische Ereignisse zu urteilen, in einer späteren Überarbeitung vorliegen; die ältere Redaktion entstand wahrscheinlich kurz nach 1592. Die erste Aufführung in Deutschland fand 1608 zu Graz statt: „Von Niemandts und iemandts, ist gewaltig artig gewest“; es folgte 1618 Frankfurt, wie aus einem Flugblatt ersichtlich ist, in dem der an den Hof des Winterkönigs nach Prag reisende Pickelhäring Robert Reinold von den Frankfurtern Abschied nimmt:

„Vorm Jahr war ich nicht gering,
Ein aus der Maßen gut Pickelhäring,
Mein Antlitz in tausend Manieren,
Kount ich holdselig figurieren.
Alles was ich hab erbracht,
Das hat man ja stattlich belacht,
Ich war der Niemand kennt ihr mich?“ [2]

[1] Percy, Reliques of ancient English poetry, Tauchnitz Edition II, 102.

[2] Scheible, Die fliegenden Blätter des 16. und 17. Jahrhunderts. Stuttgart 1850. S. 87.

Am 20. Juni 1626 spielte Green zu Dresden „Tragicomedia von Jemandt und Niemandt", 1632 wurde in derselben Stadt „Tragikomedie von Marsiano und Cariel", 1650 die „Komödie von denen vier Königligen Brüdern in Englandt mit Jemand und Niemand" gegeben.

Von dem englischen Drama haben sich zwei deutsche Bearbeitungen erhalten, die eine findet sich in der Sammlung von 1620, die andere, wahrscheinlich von Green angefertigt und 1608 in Graz zur Aufführung gebracht, ist in einer Reiner Handschrift überliefert und jetzt durch einen von Bischoff veranstalteten Neudruck allgemein zugänglich gemacht.[1]

Eine vergleichende Untersuchung der drei Versionen führt zu folgendem Ergebnis: Der Reiner Text beruht vollständig auf dem Original, setzt dasselbe als Vorlage unbedingt voraus; er giebt aber keine wortgetreue Übersetzung, sondern eine freie Nachbildung. Freilich eine recht schlechte; von der Feinheit in der Behandlung des Stoffes, der Schönheit der Sprache, überhaupt von der ganzen Poesie dieses echt romantischen Schauspiels sucht man vergebens einen Nachklang; alles ist in eine steife, unbeholfene, jedes Schwunges der Rede entbehrende Prosa aufgelöst. Besonders tritt dieser Gegensatz zwischen der englischen und deutschen Fassung in den komischen Partien hervor. Dort wahrhaft künstlerischer Humor, feine Ironie verbunden mit stark satirischen Ausfällen gegen soziale Mißstände, hier nur platte Alltäglichkeiten. Abgeschmackt und geradezu roh ist der Zank zwischen der Königin und der Lady Elidure dargestellt; der Schmarotzer — dem englischen Sykophanten nachgezeichnet — zerrt die Gegnerin der jeweiligen Machthaberin vom Throne, überhäuft sie mit Schmähworten, schlägt sie mit einem Stecken, schmückt sie zum Spott mit einer Papierkrone u. s. w. Mehrere Andeutungen des Originals sind zu ausführlichen Scenen erweitert, Anspielungen auf augenblicklich interessierende Zeitverhältnisse, so auf Kämpfe gegen die Ungarn und Türken eingefügt, und schamlos freche Zoten bei jeder Gelegenheit angebracht.

Dies elende Machwerk, das einem der gefeiertsten englischen Komödiantenführer seine Entstehung verdankt und den begeisterten Beifall eines deutschen Fürstenhofes gefunden hat, ist für die theatergeschichtliche Forschung von der größten Bedeutung; es zeigt noch unmittelbarer und

[1] Vergl. Tittmann, Englische Schauspiele XLII und Bischoff, „Niemand und Jemand in Graz 1608", Mitteilungen des historischen Vereins für Steiermark. 1899. Heft 47, 127 ff.

eindringlicher als Rists Bericht über eine Hamletaufführung (siehe oben S. 80), in welch unverantwortlicher Weise die englischen Schauspieler mit den Schätzen ihrer heimischen Litteratur Mißbrauch trieben, wie sie, auf bloßen Gelderwerb und Augenblickserfolg bedacht, jede Rücksicht auf den inneren Wert ihrer Darbietungen, auf künstlerische Ehrlichkeit verächtlich beiseite schoben, und spricht so die deutschen Wandertruppen von dem lange Zeit gegen sie erhobenen Vorwurf frei, allein an der entsetzlichen Verballhornung und Verstümmelung der englischen Meisterwerke die Schuld zu tragen.

Der Druck in der Sammlung des Jahres 1620 geht auf die Reiner Bearbeitung zurück; nirgends läßt sich eine direkte Benutzung des ursprünglichen Textes nachweisen. Freilich schloß man sich der handschriftlichen Vorlage nicht sklavisch an, sondern gestattete sich mannigfache Abweichungen; so wird fast der ganze erste Akt, die Belauschung des verschwörerischen Anschlages, sowie die Verhaftung der beiden königlichen Brüder gestrichen. In Gliederung und Behandlung des Stoffes aber, in der Übernahme ganzer Scenen, die im englischen Original kein Analogon finden, schließt sich der Druck so eng der Reiner Version an, daß wir auf Grund dieser Übereinstimmungen die Autorschaft der ganzen Sammlung von 1620 dem Greenschen Kreise zuschreiben durften.

Eigentümlich war die Tracht des Nobody auf der englischen Bühne; er steckte in riesigen, bis zum Halse emporreichenden Hosen, um sich dadurch als einen Mann ohne Rumpf (no-body), nur aus Kopf, Armen und Beinen bestehend, anzukündigen. Obwohl der Sinn dieser witzigen Anspielung in Deutschland verloren ging, wurde doch — wie mehrere Stellen in der deutschen Komödie und eine Abbildung in der Reiner Handschrift beweisen — auch hier diese eigenartige Kostümierung beibehalten.

Auf dem deutschen Drama beruht das am 1. Mai 1645 zum erstenmal aufgeführte Lustspiel des Holländers Isak Vos „von Jemant en Niemant".[1] Die Geschichte Elidures und seiner Brüder ist vollständig gestrichen, zum Ersatze dafür der Ehebruchshandel zwischen Lodewijk und Dienwertje eingefügt. Der Streit zwischen Jemand und Niemand, den das englische Drama nur in Form eines Intermezzos behandelte, bildet die Haupthandlung; sämtliche Erweiterungen der deutschen Fassung sind in die holländische Komödie übernommen und

[1] Wybrands, Het Amsterdamsche Tooneel 1873 S. 258.

dort zum Teil vermehrt worden. 1768 wurde die Vossche Komödie durch den Amsterdamer Johannes Romsz einer Umarbeitung unterzogen; in neuerer Zeit hat Achim von Arnim in Anlehnung an das Drama von 1620 den ansprechenden Stoff noch einmal dichterisch zu verwerten gesucht.[1]

Ein Drama Destruction of Troy war im Besitze der Truppe Henslowes. Henslowe verzeichnet in seinem Tagebuch unter dem 22. Juni 1596 Rd. (Received) at Troye 2 £ 9 sh. Die Spencersche Truppe führte in Nürnberg 1613 u. a. ein Stück „von Zerstörung der Stadt Troja" auf. Vergl. Creizenach S. LIII.

NB. Der 1651 in Ulm aufgeführte „verstellte Torquatus" (Th. Schön, Diöcesan-Archiv v. Schwaben 17 (1899), 18.) und die im Spielverzeichnis Treus (Treus) Lüneburg 1666 erwähnte Tragödie „Von dem tyrannischen Konnich Noron" gehen nicht, wie Creizenach vermutete, auf das im Jahre 1607 anonym erschienene Drama „The tragical life and death of Tiberius Claudius Nero" zurück, sondern sind wahrscheinlich identisch mit Geraert Brandts berüchtigtem Stück „De veinzende Torquatus". Treurspel. Amsterdam 1643.[2]

Verloren gegangene englische Dramen, auf deren Existenz aus den deutschen Bearbeitungen zurückgeschlossen werden kann.

Die „Tragödia. Von Julio und Hyppolita"[3] in der Sammlung von 1620 weist verwandtschaftliche Beziehungen zu Shakespeares Lustspiel „the two gentlemen of Verona" auf. Beide Stücke behandeln die Geschichte zweier Freunde; der eine hat die Liebe einer Fürstentochter gewonnen und überläßt bei seiner Abreise vom Hofe seine Braut dem Schutze des anderen; dieser bricht seinem Genossen die Treue und benutzt dessen Abwesenheit, um sich selbst in die Gunst der Prinzessin zu setzen. Die Übereinstimmung beschränkt sich also nur

[1] Arnims Schaubühne I. 1803.

[2] Schwering a. a. O. S. 71.

[3] Wiederabdruck bei Cohn S. 117 und bei Tittmann S. 177.

auf einen Teil des Shakespeareschen Lustspiels, auf die Proteus-Valentin-Fabel; zu dem Teil der englischen Komödie, der in engster Anlehnung an eine Episode aus dem Roman Diana des Spaniers Montemayor die Liebe des Proteus zu der Julia behandelt, findet sich in der deutschen Tragödie keine Parallele. Man könnte demnach mit Tittmann die Ähnlichkeiten zwischen beiden Dramen nur für bloßen Zufall, veranlaßt durch die Benutzung desselben weit verbreiteten Motivs von der Nebenbuhlerschaft zweier Freunde halten, wenn sich nicht bei der Behandlung desselben Stoffes charakteristische Übereinstimmungen fänden, welche die Möglichkeit eines Zufalls vollständig ausschließen und zu der Annahme einer gemeinsamen Quelle nötigen. (Vergl. Koch, Shakespeares Werke I, 191 ff.). In beiden Stücken benutzen die Verräter die Dienste eines rüpelhaften Dienstboten; Shakespeare freilich läßt den Launce berichten, wie es ihm ergangen ist, während die deutsche Tragödie auf offener Bühne diese Scene vorführt. Die Trinkgeldjägerei der Bedienten betonen beide Dramen in gleicher Weise. Als Speed für Proteus einen Liebesbrief an Julia besorgt, beklagt er sich hämisch über den Mangel einer Belohnung in klingender Münze; das Trinkgeld, das Proteus ihm nachträglich reicht, stellt ihn nicht zufrieden; für solch geringen Botenlohn will er sich künftig nicht mehr bemühen. Grobianus fordert der Hyppolita wiederholt einen „Zehrpfennig" ab, nach Empfang eines Gulden singt er in hochtönenden Ausdrücken das Lob der Dame; für Geld ist ihm alles feil, „wenn ich konnte Geld dafür bekommen," gesteht er einmal, „so wollte ich meine Mutter eine Hur und meinen Vater einen Schelm heißen". Bei Shakespeare spielt der Hund des rüpelhaften Launce eine große Rolle, er erscheint häufig in Begleitung seines Herrn auf der Bühne und dient in jeder Weise zur Belustigung des Publikums. Der deutschen Bearbeitung fehlen derartige Partien, doch daß sie ihr nicht ganz unbekannt geblieben sind, erhellt aus einem Wechselgespräch zwischen Grobianus und Julio in der ersten Scene des zweiten Aktes. In der Tragödie läßt Julio, um seine schurkischen Absichten zu erreichen, der Hyppolita und ihrem Vater gefälschte, von rohesten Beleidigungen strotzende Briefe überbringen; eines dieser Schreiben bleibt sogar — ein Beweis für das technische Ungeschick des Dichters resp. Bearbeiters — am Boden liegen, um im letzten Akt dem heimkehrenden Romulus den Verrat seines Freundes zu enthüllen. Auch bei Shakespeare ist das Motiv, das in der gemeinschaftlichen Vorlage sicherlich zur vollen Geltung gekommen war, angedeutet wenn auch

nicht durchgeführt. Im dritten Akte erbietet sich Proteus, die Briefe seines Freundes der Silvia übermitteln zu wollen, ohne daß später dieser Briefe noch einmal Erwähnung geschähe. Im vierten Akt überreicht die als Page verkleidete Julia der Silvia ein Schreiben, nimmt es aber sofort, eine Verwechslung vorschützend, trotz aller Bitten der Silvia wieder an sich. Im deutschen Drama stellt der falsche Freund den ihm unbequemen Liebhaber als einen gemeinen Menschen dar, der kurz vor der Hochzeit seine Braut verläßt und sie und ihren ehrwürdigen Vater in rohester Weise beschimpft. Shakespeare durfte, da er ein Lustspiel schrieb, seinen Helden nicht zu tief sinken lassen; er deutet deshalb den schurkischen Plan des Nebenbuhlers nur an: „am besten man verleumdet Valentin — als falsch und feig und von gemeiner Herkunft — drei Dinge die ein Weib am meisten haßt", ohne dies Motiv im weiteren Verlauf der Handlung zu verwerten.

Shakespeare hat seinem Drama einen versöhnenden Abschluß gegeben, indem er einen Stoff, der wie kein anderer zu einer Tragödie sich eignete, in den ihm widerstrebenden Rahmen eines Lustspiels hineinzwängte. Die Lösung der Konflikte ist dann auch eine durchaus unbefriedigende; die Gegensätze werden nicht ausgeglichen, sondern einfach ignoriert, und wie ein Hohn auf die Freundschaft, die hier in der gröblichsten Weise mißachtet und verraten wurde, klingt es, wenn Valentin die allgemeine Versöhnung mit den Worten besiegelt: „Ich schließe diesen glücklichen Verein, Solch Freundespaar darf sich nicht lang entzwein", und wenn das ganze Stück in die Lobeshymne ausläuft: „Ein Fest, ein Haus, ein gemeinsam Glück".

Das deutsche Drama lehnt sich in seinem tragischen Ausgang ohne Zweifel näher an das Original an als Shakespeare; sicherlich ließ die ursprüngliche Fassung Silvia den Verführungskünsten des Betrügers unterliegen und machte so eine Versöhnung unmöglich. Auch in den two gentlemen of Verona scheint sich eine wenn auch abgeblaßte Erinnerung an den Fall Silvias erhalten zu haben. Als in der zweiten Scene des vierten Aktes Proteus der Silvia seine Liebe erklärt, nimmt diese seiner Leidenschaft jede Hoffnung, macht von ihrem Abschen gegen ihn durchaus kein Hehl, willigt aber im völligen Widerspruch gegen ihre Worte ein, dem angeblich von ihr so Verachteten ihr Bild zu senden mit der eigenartigen Begründung, daß es seiner „Falschheit besser steht, wenn Schatten sie verehrt und Götzen dient". Und wirklich hält sie auch ihr Versprechen, obwohl durch die Erzählung der Julia ihr Haß gegen Proteus nur noch gesteigert sein mußte.

Ayrers „Comedia von der schönen Sidea, wie es jhr biß zu jrer Verheüratung ergangen"[1] ist mit Shakespeares tempest nah verwandt. Ein zauberkundiger Fürst wird aus seinem Lande vertrieben und muß mit seiner Tochter in die Wildnis flüchten; durch magische Künste gelingt es ihm, den Sohn seines Feindes gefangen zu nehmen und ihn zu zwingen, niedere Knechtesdienste zu leisten. Die Tochter des Peinigers gewinnt den jungen Prinzen lieb, diese Liebe vermittelt die allgemeine Versöhnung, führt zur fröhlichen Hochzeit des jungen Paares und zur Wiedereinsetzung des vertriebenen Fürsten. — Diese Übereinstimmungen schließen jeden Zufall aus, es muß ein Zusammenhang zwischen beiden Dramen bestehen. Da nun Shakespeares tempest aus chronologischen Gründen unmöglich die Quelle für die deutsche Komödie abgegeben haben kann (Ayrer starb 1605, der Sturm entstand ca. 1611), anderseits aber die Annahme, daß Shakespeare den Stoff zu seinem Werke Ayrers „schönen Sidea" entnommen habe, auf große Schwierigkeiten stößt, so wird man die Übereinstimmungen am besten auf die Weise erklären können, daß man beide Dramen auf ein älteres, englisches Schauspiel zurückgehen läßt. Ob zu dieser gemeinschaftlichen Quelle auch das 1598 gedruckte Stück „the Rare Triumphs of Love and Fortune", auf das W. Broodle zuerst aufmerksam machte,[2] in Beziehung steht, wage ich nicht zu entscheiden. In einem auffallenden Punkte stimmt es mit Ayrer überein: Antonio, der das Liebesverhältnis zwischen seiner Schwester Fidelia und Hermione verraten hat, wird zur Strafe von dem zauberkundigen Bomelio mit Stummheit geschlagen; auf dieselbe Weise macht Sidea den Teufel Runcifal, der ihren Vater von ihrer beabsichtigten Flucht benachrichtigen will, unschädlich.

Den Schauplatz der Handlung verlegt Ayrer nach Litthauen, und es sind bestimmte Ereignisse aus der Geschichte dieses Landes verwertet; wahrscheinlich schließt sich die deutsche Komödie in der Wahl der Scenerie dem verloren gegangenen Originale an. Shakespeare hingegen läßt sein Stück auf einer einsamen Insel spielen, vermutlich einer Anregung folgend, die ihm durch die 1610 erschienene Schrift „Discovery of the Bermudas, otherwise called the isle of Devils" gegeben wurde.

---

[1] Ed. Keller S. 2177 ff.; Tieck, deutsches Theater Bd. I S. 323 ff.; Cohn S. 5 ff.; Tittmann, Schauspiele des 16. Jahrh. Bd. II Leipzig 1868, S. 157 ff.

[2] Shakesp. Jahrbuch XXIII, 344.

Ayrer benutzte außer dem englischen Schauspiele in ausgiebigem Maße deutsche Märchenmotive.

1613 wurde in Nürnberg ein Drama „von Celido und Sedea“ aufgeführt. Creizenach S. LXV läßt die Frage nach der Herkunft dieses Stückes unbeantwortet, ich bin der Meinung, daß es — wie der Name Sedea = Sidea andeutet — auf das von uns angesetzte englische Original hinweist.

Tugend- und Liebesstreit. Vergl. die ausführliche Einleitung Creizenachs S. 55.

Das Drama wurde in der uns vorliegenden Gestalt am 30. Oktober 1677 auf dem Schlosse Bevern aufgeführt und wahrscheinlich kurz darauf in Druck gegeben. Es steht in enger verwandtschaftlicher Beziehung zu Shakespeares „Was ihr wollt“, beide Stücke gehen auf dieselbe Quelle, eine Novelle des englischen Offiziers Barnabas Riche, zurück.[1] Während aber das deutsche Drama sich ziemlich eng an diese Novelle anschließt, weicht Shakespeare recht beträchtlich von derselben ab; er läßt das ganze Vorspiel in Cypern ausfallen, stellt durch eine Reihe selbsterfundener Züge die Charaktere seiner Helden in ein freundlicheres Licht und schuf durch Einführung Malvolios, Marias, der beiden Junker und des Narren ein Zwischenspiel von höchstem Reize; nur in dem einen Punkte, daß die Geliebte des Herzogs sich im Trauerjahr befindet, steht er Riche näher als die deutsche Version. Freilich weder Shakespeare, noch auch „Der Tugend- und Liebesstreit“ sind direkt von Riche abhängig; sie gehen vielmehr, wie gemeinsame charakteristische Abweichungen von der Novelle zeigen, auf ein älteres, nicht mehr erhaltenes englisches Schauspiel zurück, das seinen Stoff vollständig der Richeschen Erzählung entlehnte. Mit diesem Drama, vielleicht auch nur mit dem Shakespeareschen Lustspiel scheint ein Stück aus dem Repertoire der deutschen Wanderbühne „Die getreue Sklavin Doris“ (siehe oben S. 69) nahe verwandt zu sein.[2] Hier wie bei Shakespeare und in der deutschen Bearbeitung folgt eine Prinzessin dem heimlich Geliebten, erleidet Schiffbruch, tritt als Diener in die Dienste des Erkorenen, läßt sich von ihm als Liebesboten benutzen und erreicht nach vielen Mißverständnissen endlich das Ziel ihrer Wünsche. Auch die Nebenhandlung ist dieselbe: Ein Bruder sucht die entflohene Schwester

[1] Riches Abschied vom Kriegshandwerk, enthaltend höchst ergötzliche Geschichten für Friedenszeiten 1581.

[2] Heine, Die deutsche Wanderbühne. 1889. S. 75.

wieder auf, gewinnt die Zuneigung einer schönen Dame, macht den früheren Nebenbuhler zu seinem Schwager. Die Übereinstimmung zwischen der Komödie „Die getreue Sklavin Doris" und Shakespeares „Was Ihr wollt" erstreckt sich selbst auf Einzelheiten. Wie dort Ptolemaeus seine Liebesbeteuerungen, die einem abwesenden Jüngling zu gelten scheinen, in Wirklichkeit an Arsinoe richtet, so verbirgt hier Viola ihre Liebe zu Orsino; wie Orontes an ein Verhältnis zwischen Doris und Arsinoe glaubt, so hält Orsino Olivia und Viola für verheiratet; dem Eunuchen Bajous entspricht in etwa der alberne Hofmeister der Olivia, dem Erastus Tobias, der Dirce die Maria.

Der Tugend und Liebesstreit, dessen Entstehung in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts fällt, ist aus einem älteren Drama hervorgegangen, das unter dem Titel „von einem König von Cypern und einem Herzog von Venedig" 1608 in Graz, „vom Herzog von Venedig und des Königs in Cypern Tochter" 1626 in Dresden und als „Die Verlierung beider Königlichen Kinder aus Cypern, worin Pickelhäring sehr lustig sich erzeiget", zwischen 1654 und 1663 in Güstrow aufgeführt wurde.

Zu den komischen Partien unseres Stückes — Pickelhäring verprügelt einen Dieb, der ihm sein Geld stehlen will und wirft sich zum Lehrmeister eines neu angeworbenen Pagen auf — finden sich Parallelstellen in Ayrers „Comödie von der schönen Phaenicia", die wiederum bekanntlich nahe Beziehungen zu Shakespeares „viel Lärm um nichts" aufweist.

Die „schöne lustige triumphierende Comoedia von eines Königes Sohne aus Engellandt und des Königes Tochter aus Schottlandt", gedruckt in der Sammlung von 1620, geht sicherlich auf eine englische Quelle zurück.[1] Die Bearbeitung ist eine äußerst rohe und ungeschickte. Viele Scenen sind gekürzt, manche ganz weggefallen, so diejenigen, in denen ursprünglich die beiden Freier Douglas und Tinax, deren Namen ohne jede Motivierung stehen geblieben sind, auftreten sollten. Der Zauberer, im Text Barrabas genannt, heißt im Personenverzeichnis und einmal in der Bühnenanweisung Runcifax. Das Thema des Stückes ist einfach, Versöhnung zweier feindlicher Herrscher durch die Heirat ihrer Kinder, die Handlung ansprechend und wirksam. Die Worte, Akt I, „wie die Welt nur eine Sonne kan leiden, also auch kan jetz Engelland und Schottland einen

[1] Tittmann, Schauspiele der engl. Komödianten. S. 53.

König leiden“ beziehen sich nach einer Vermutung Creizenachs (LVII) vielleicht auf die Thronbesteigung Jacobs I. (1603).

Nach einem Bericht des hessischen Kammerdieners Johann Eckel vom 1. März 1607 beabsichtigten die Engländer in Cassel, als Abschiedsvorstellung diese Komödie zu spielen. Weitere Aufführungen: Dresden den 27. Juni 1626 „Comoedia von den Koenig in Engelandt und den Koenig in Schottlandt“, ebenda 1631 „von Serale“ (lies: Serule, der Name des englischen Prinzen), Güstrow 1660 „der streit zwischen Engellandt undt Schottlandt“, in Lüneburg 1660 „wie England und Schottland ein Königreich worden sey“, Danzig 1669 „von dem Könige von England und dem von Schottland, dessen Sohn sich in Narrenkleider verkleidet und der Prinzessin abwartet“. Die Aufführung „vom König in Engellandt“, die 1631 in Dresden erwähnt wird, bezieht sich vielleicht auch auf unser Drama. In Bautzen[1] spielten 1628 die Schüler eine lateinische Komödie „de vita scholasticorum“ und eine deutsche vom Könige von England und Schottland aus dem Pickelhering.

Ein lustig Pickelheringsspiel von der schönen Maria und dem alten Hahnrei.

Die englische Quelle für dies 1620 gedruckte Spiel läßt sich ebenfalls nicht nachweisen, wahrscheinlich lag eine Gesangesposse dem deutschen Stück zu Grunde.

Der Alte heiratet die übel berufene Jungfrau Maria vom langen Markte, diese läßt sich bald mit einem Soldaten ein und beruhigt den Hahnrei, der sie bei ihrer Untreue ertappt hat, indem sie ihren Buhlen als „unseren Schwager“ vorstellt. Der Gatte, von seinem Sohne und seinen Nachbarn gewarnt, schöpft wieder Verdacht und will sein Weib auf die Probe stellen. Er verreist zum Scheine; der Soldat findet sich bei der Frau wieder ein und versteckt sich bei der Ankunft des Gatten hinter einen Kasten: Maria klagt ihrem Manne, daß sie ein Loch in ein Laken gebrannt habe, breitet das Tuch vor dem Kasten aus, so daß ihr Buhle entkommen kann. Der Alte veranstaltet jetzt eine neue Probe, er stellt sich tot. Seine Frau will ihn unter dem Galgen begraben lassen, sein Diener treibt mit der vermeintlichen Leiche rohe Späße, nur der Sohn trauert aufrichtig. Die Scene schließt folgendermaßen: „Kömpt die Fraw mit den Soldaten und wollen sich vertrawen lassen, Pickelhering gehet forne an mit der

[1] Mitteilung Chr. Techells in seiner handschriftlichen Bautzener Chronik; vergl. Köhler, Shakesp. Jahrb. I, 415. Creizenach LVIII.

Trummel, da sie aber mitten auff die Gassen kommen, begegnet in der alte, hat in der einen Hand eine Fackel, in der andern ein Stieffel, stellet sich gahr vngestalt zertrennet in Ordnung etc." Die Frau erklärt, alles sei nur Scherz gewesen, und wird wieder in Gnaden aufgenommen, nicht so Pickelhäring, der den Alten mit dem Rufe „Hahnrei, Hahnrei" über die Bühne treibt.

Der Stoff verwertet internationale Schwankmotive, schon Ayrer hat in seiner „Comedia von einem alten Buler und Wucherer, wie es jhme auf der Buhlschaft ergangen und wie er seines Weibs lieb probirt" (Keller 2225), die Posse benutzt, die demnach schon vor 1605 in Deutschland bekannt war. Auf eine Danziger Reminiscenz geht die Bezeichnung der Buhlerin als „Maria vom Langen Markte" zurück. (Bolte, D. Theater, S. 38), In neuer Zeit wurde das Possenspiel bearbeitet von Achim von Arnim: „Der Haurei und die schöne Maria vom langen Markte", Schaubühne, Bd. I, Berlin 1813; sämtliche Werke, Bd. VI.

Ein ander „lustig Pickelheringsspiel, darinnen er mit einem Stein gar lustige Possen macht". Gedruckt in der Sammlung der englischen Komödien 1620, vergl. Tittmann, 237 ff., Creizenach LXXII, Bolte, Danziger Theater, S. 225.

Hans Pickelhäring verabredet mit seiner Frau, daß der, welcher zuerst spricht, die offen stehende Thür schließen soll. Nachbar Wilhelm tritt ein und erlaubt sich gegen die Frau Zärtlichkeiten, so daß Hans ärgerlich sein Schweigen bricht und auf diese Weise seine Wette verliert. Pickelhäring setzt, durch die Vertraulichkeiten Wilhelms stutzig gemacht, in die Treue seines Weibes berechtigte Zweifel; um sich Gewißheit zu verschaffen, gedenkt er sich an einen Zauberer zu wenden. Nachbar Wilhelm erfährt durch die Frau diesen Plan und verhilft dem Hans zu einem Steine, der ihm die Gestalt des verdächtigen Hausfreundes verleihen soll. Mit diesem Steine will Pickelhäring die Ehrbarkeit seiner Frau versuchen, doch diese, die natürlich in den Betrug eingeweiht ist, weist ihn energisch zurück und beschämt so seinen Argwohn.

Außer dieser Fassung in der Sammlung der englischen Komödien sind noch vier Bearbeitungen dieses Stoffes erhalten:

1. Ayrer: Zwischenspiel der Komödie vom König in Cypern. ed. Keller 3. 1997 ff.

2. Zwischenspiel in der Danziger Tragicomödia vom stummen Ritter. Bolte, Danziger Theater, S. 268 ff.

3. J. Soet, Jochem-Jool, ofte Jalourschen-Pekelharingh. Amsterdam 1637.

4. Jan Vos, klucht van Oene. Amsterdam 1642.

Die Neubearbeitung durch Arnim, der die Fassung von 1620 zu Grunde gelegt hat, kommt nicht in Betracht. — Über die Aufführungen dieser Posse haben sich verschiedene Nachrichten erhalten:[1]

1641 wurde einer zu Saalfeld gegebenen Schulkomödie vom verlorenen Sohn das Zwischenspiel eingefügt: „Hans cum lapide miro molitoris ac uxoris suae suspectae amorem exploraturus“. Ebenso wurde 1671 zu Torgau bei Gelegenheit einer Aufführung der Chrysille das Zwischenspiel vom Nachbar Wilhelm gegeben. In Dresden spielten 1673 unbekannte Komödianten die Posse von der „Unsichtbarkeit des Pickelharings“; ebenda führte 1674 Carl Paulsen „Visibilis und invisibilis“ auf. Velten gab 1680 in Bevern die „Unsichtbarkeit“, 1684 zu Dresden die Posse „Visibilis und invisibilis“.

Wie schon Tittmann erkannt hat, geht die allen diesen Fassungen zu Grunde liegende englische Clownsposse auf zwei verschiedene Schwänke zurück. Der erste behandelt den Streit zweier Eheleute um das Zumachen der Thür, ein Motiv, das in der italienischen Novellistik ziemlich verbreitet war und besonders von Straparola[2] ausgebildet wurde. Dieser Schwank, der in mehreren englischen und französischen Fassungen wiederkehrt, ist in unserer Posse als Einleitung benutzt. Die Haupthandlung dreht sich um den Versuch Pickelhärings, mit Hilfe des wunderbaren Steines die Treue seiner Frau zu erproben. Auch dies Motiv ist kein englisches Eigentum. Boccaccio[3] erzählt die Geschichte eines einfältigen Malers Calandrino, dem übermütige Genossen den angeblich unsichtbar machenden Stein Heliotrop aufschwatzen. Als der Maler glücklich über den seltenen Fund nach Hause zurückkehrt, wird er von seiner Gattin, die von der Verabredung nichts weiß, erkannt und angesprochen; er durchschaut aber den Betrug trotzdem nicht, sondern klagt, daß die Frauen alles verderben und jedem Ding seine Kraft nehmen.

Am engsten an das verlorene englische Original scheint sich die Komödie von dem Jahre 1620 anzuschließen. Ayrer weicht insofern von dieser Fassung ab, als er den Zauberer nicht von dem ehebreche-

[1] Richter, Programm Saalfeld 1864. S. 8. Fürstenau I, 231, 243f., 271.

[2] Piecavoli notti 8, 1.

[3] Decamerone VIII, 3.

rischen Nachbar spielen läßt, sondern einen wirklichen Schwarzkünstler Nigrinus einführt, der den mißtrauischen Hahnrei durch allerhand Teufelsspuk von seiner Macht überzeugt. Das Danziger Zwischenspiel weist sowohl mit dem Drama der englischen Komödianten, als auch mit der Ayrerschen Bearbeitung manche Berührungspunkte auf; doch ist es ausführlicher als beide. Auf dem Danziger Zwischenspiel beruht die Posse des Jan Soet. Der Schwarzkünstler Lubbert vollführt hier nicht selbst den Betrug, sondern ist nur dem listigen Buhler zu demselben behilflich. Jan Vos benutzt zu seiner fünf Jahre später entstandenen derben Posse „Oene“ außer der Komödie von 1620 und der Soetschen Bearbeitung auch noch den englischen Schwank „the humours of John Swabber.[1] Auf die Oene des Vos geht vermutlich das von Brécourt um 1666 verfaßte Lustspiel „Le jaloux invisible“[2] zurück, das dann wahrscheinlich den Aufführungen von Paulsen und Velten zu Grunde gelegt wurde.

Comödie von der Christabella. 1626 in Dresden aufgeführt. Wahrscheinlich die Bearbeitung eines verloren gegangenen englischen Dramas, das die Geschichte von Sir Eglamour of Artois behandelte; in dem Spielverzeichnis des Johannes Schilling, Prag 1651, befand sich ein Stück „von den zwei streitbaren Rittern Etelmor und Trauenmor“.[3]

Dramen nicht englischen Ursprungs.

Wenn auch die Komödianten zumeist nur englische Dramen spielten, so nahmen sie doch auch Stücke nicht englischer Herkunft in ihr Repertoire auf. Die Truppe Sackvilles und die Theers spielte nachweisbar Dramen des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig. Das Nördlinger Programm und die beiden Rothenburger Verzeichnisse geben die Susanna und Vincentius Ladislaus an; vielleicht kam letzteres Stück, da „in schönen deutschen Reimen“ agiert werden sollte, in der Umarbeitung des Elias Herlicius[4] auf die Bühne. Eine Aufführung des

---

[1] Chetwood, collection of old plays 1750. S. 38.

[2] Fournel, les contemporains de Molière I, 477.

[3] Vergl. Creizenach LXVI.

[4] Gedruckt 1601 zu Wittenberg, Goedeke Grundriß II, 521.

Vincentius Ladislaus und der Ehebrecherin durch englische Komödianten in Frankfurt 1597 ist recht wahrscheinlich, wenn auch nicht direkt beglaubigt. Hans Sachs war vermutlich durch die „Tragedi, die zween Ritter von Burgunt"[1] und die Tragödie „von der Lisabetha eines Kaufherrn Tochter" vertreten. Für die religiösen Dramen der Komödianten: Daniel in der Löwengrube (Nördlingen 1604), der reiche Mann und der arme Lazarus (Graz 1608, Dresden 1626 und 1646), Erschaffung der Welt (Dresden 1646) sind englische Vorlagen anzuweisen, ebenso für die 1593 in Frankfurt zur Aufführung gebrachten, „von einem von ihnen selbst erfundenen geistlichen Komödien"; der Titel eines dieser letzteren Stücke „von Abraham und Loth und vom Untergang von Sodom und Gomorha", ist urkundlich überliefert.

Ein Amadis-Drama wurde 1610 zu Torgau aufgeführt. Vielleicht handelt es sich um eine deutsche Bearbeitung des berühmten spanischen Romans, wie sie uns vorliegt unter dem Titel „Historia von des Ritters Amadisens auß Franckreich . . . thaten die allererste Komedia". Dresden 1587. Der unbekannte Verfasser der deutschen Komödie lehnt sich an das Festspiel des Gil Vicente an: Auto de Amadis sobre los muy altos y muy dulces amores de Amadis de Gaula con la princessa Oriana hija del Rey Lisuarte, welches ums Jahr 1521 verfaßt, 1533 in Evora zu Ehren des Königs Johann III. aufgeführt worden ist. Im Anschluß an den Roman des Garci Ordoñez de Montalvo verfaßte der Dresdner Hofbarbier Melchior Meyer ein von der obengenannten Komödie abweichendes Amadis-Drama, das, nachdem der Autor schon Juli 1613 sich behufs einer Aufführung an den Kurfürsten gewandt hatte, nachweisbar am 11. Februar 1678 am Dresdner Hofe gegeben wurde.[2]

Unbestimmt ist die Herkunft des Amphitryo,[3] der sich in dem Repertoire der Engländer befand. Dresden 1626 „Die Komödie von Amphitryone", ebenda 1669 „von Jupiter und Amphitryon"[4] und 1678 „von Amphitryone". Heine hat für seine Annahme,[5] daß dem

[1] Im Nördlinger und Rothenburger Repertoire finden wir ein Stück „von dem weisen Urthel Caroly des hertzogen auß Burgundt, wegen zwayer Riter". Oktober 1646 gaben Erfurter Springer in Dresden eine Tragödie „vom herzog aus Burgund und beyden Rittern Neudeckern und Lamprechten".

[2] Vergl. Adam Schneider, Spaniens Anteil an der deutschen Litteratur des 16. und 17. Jahrhunderts. Straßburg 1898 S. 165 und 283ff

[3] Vergl. Creizenach LXIV.

[4] Fürstenau I, 229.

[5] Heine, Johannes Velten, Inaugural-Dissertation, Halle 1887.

deutschen Amphitryo die von dem Holländer Damme verfaßte Übersetzung des plautinischen Lustspiels zu Grunde liege, keine Beweise erbracht.

Die Komödie von Sidonia und Theagenes (gedruckt in der Sammlung von 1620) ist eine Prosa-Auflösung des gereimten deutschen Schauspiels Amantes amentes von Gabriel Rollenhagen.[1] Die Eltern wollen die Tochter Sidonia (bei Rollenhagen Lucretia), „weil es so weit gekommen ist, daß Cupido sie arg verletzt", verheiraten. Bald naht sich ein Freier, der alte Junker Nausicles (Gratianus), den aber die Tochter aus einem sehr materiellen Grunde nicht mag; ebenso weist sie die etwas handgreifliche Bewerbung des unflätigen Knechtes Cnemon (Hans) ab und schenkt ihre Liebe dem „Stutzer" Theagenes (Eurialus), der dann ohne weitere Hindernisse die Braut heimführt; der Knecht tröstet sich mit der Magd Aleke.

Das Niedersächsische in den Rollen des Knechtes und der Magd ist ins Hochdeutsche übertragen, doch verlieren die derben Späße dadurch viel von ihrer Frische und Eigentümlichkeit. Die Namen der auftretenden Personen sind bis auf den der Magd durch andere, zumeist aus Heliodors Aetiopica entlehnte, ersetzt. Statt der Kupplerin Lena wird der „Jung" des Liebhabers eingeführt. Der Bearbeiter war ein Mann von gelehrter Bildung, wie aus seinen mythologischen Anspielungen und lateinischen Bühnenanweisungen hervorgeht.

Die Dramen der Sammlung **„Liebeskampf"**[2], gedruckt 1630 und von demselben Verleger herausgegeben wie die Sammlung des Jahres 1620, weisen keinen spezifisch englischen Einfluß auf, sondern zeigen ein entschieden romanisches Gepräge. Im besonderen ist sowohl im Bezug auf den Stoff als auch auf die Behandlungsweise die französische Schäferpoesie für sie vorbildlich gewesen. Da aber diese Schauspiele wahrscheinlich durch englische Komödianten zur Darstellung gelangten — sie führen auch den Titel „Ander Theil der Engelischen Comoedien und Tragödien" — so erscheint eine kurze Betrachtung derselben an dieser Stelle gerechtfertigt.

Comoedia Und Macht des kleinen Knabens Cupidinis. Cupido läßt Jucunda und Florettus, die für die Pfeile des kleinen

[1] Vergl. Köhler, Shakesp. Jahrb. I, 406; Tittmann XII; Gaedertz, Gabriel Rollenhagen, Leipzig 1881.

[2] Creizenach LXXVI. Eine eingehende Charakteristik des Liebeskampfes findet sich im 6. Kapitel des Creizenachschen Werkes S. CVIII.

Gottes unverwundbar zu sein glaubten, in Leidenschaft zu einander entbrennen. Der schurkische Balandus will die Jucunda für sich gewinnen, er überfällt sie im Walde und versucht sie zu vergewaltigen. Die Jungfrau entflieht, sinkt aber bald erschöpft nieder. So findet sie Florettus, er hält die Geliebte für tot und ist entschlossen, sie nicht länger zu überleben. Doch bevor er sich den Tod giebt, will er ihr Antlitz noch einmal küssen; Jucunda erwacht, Wiedersehen, glückliche Vereinigung der Liebenden.

Comoedia von dem Aminta und Silvia. Nach dem Aminta Tassos. Eine ältere deutsche Übersetzung des Aminta ist unbekannt.

Comoedia und Prob getrewer Liebe. Um die Prinzessin Floriana werben Florisel und Lothario; Floriana will sich für den entscheiden, der ihr aus Hispanien ein „Kräntzlein getrewer Liebe“ holt. Florisel tritt sofort die Reise an; Lothario aber bewegt die Prinzessin, ihm in das benachbarte Rosenthal, woselbst sie „mit dem güldenen Apfel“ ihn erproben könne, zu folgen. Unterwegs werden sie von einem Zauberer gefangen genommen, Lothario kämpft gegen ihn, wird aber überwunden; er entflieht und überläßt die Prinzessin ihrem Schicksal. Florisel erscheint mit dem „Kräntzlein getrewer Liebe“, tötet den Zauberer und befreit die Geliebte.

Comoedia von König Mantalor unrechtmeßigen (sic.) Liebe vnd derselben Straff. Arpilior, Sohn des Königs Mantalor, und Galathea lieben sich. Mantalor wird von Leidenschaft zu der Braut seines Sohnes ergriffen, tötet seine Gemahlin und bestürmt Galathea, die Seinige zu werden. Da die beiden Liebenden sich treu bleiben, giebt der ergrimmte König den Befehl, sie zu töten. Der Zauberer Pannus errettet sie, er stellt zwei ihnen gleichende künstliche Figuren her, die wirklich hingerichtet werden. Die vermeintlichen Leichen läßt der König in einem von zwölf Rittern bewachten Gemache aufstellen, das er täglich zu einer bestimmten Stunde besucht. Der fahrende Ritter Florisel versteckt sich in dem Gemache, durchschaut den Sachverhalt, tötet die Wächter und den König und führt die Liebenden einander zu. Dieses Drama lehnt sich zum Teil, wie Bolte nachgewiesen hat, an das Schäferspiel Silvie von Mairet (1621) an.

Tragi Comoedia, abgedruckt bei Creizenach 191 ff. Die Prinzessin Rosalina wird auf der Fahrt zu ihrem Verlobten Lisanus schiffbrüchig an eine Insel verschlagen. Die beiden Brüder Barquinus und Argantes verlieben sich in sie. Letzterer läßt seinen Bruder ermorden, flieht mit der Schönen auf ein Schiff, wird aber von den Besitzern

derselben, die ebenfalls in Leidenschaft zu der Prinzessin entbrennen, aus dem Wege geräumt. Rosalina entkommt mit Hilfe eines treuen Dieners, widersteht noch manchen weiteren Angriffen auf ihre jungfräuliche Ehre und wird schließlich mit dem Geliebten, dem sie trotz aller Versuchungen die Treue gewahrt hat, vereint. Die allgemein gehaltene Angabe Creizenachs, es seien internationale Märchenmotive verwertet, läßt sich dahin präcisieren, daß die „Tragicomoedia" zum Teil eine Dramatisierung der Novelle Boccaccios „die Abenteuer der Prinzessin von Babylon" (Decamerone, II 7), darstellt, zum Teil auf den griechischen Roman des Xenophon von Ephesus, die Anteia, zurückgeht (vergl. Rohde, der griechische Roman 1900, 409ff. und M. Landau, die Quellen des Decameron 1886, 296). Eine ausführliche Darlegung des Verhältnisses dieser drei Versionen zu einander an dieser Stelle würde zu weit führen.

Tragoedi Unzeitiger Vorwitz, abgedruckt bei Creizenach S. 259ff. Amandus will ohne Grund die Treue seiner Gattin Juliana auf die Probe stellen und veranlaßt seinen Freund Mannus, die Rolle des Versuchers zu übernehmen. Dieser leistet anfangs dem Wunsche ungern Folge, führt aber später die ihm aufgezwungene Rolle nur zu gut durch; er entbrennt in Liebe zur Juliana und entflieht mit ihr, Amandus giebt sich verzweifelt selbst den Tod. Die Tragödie beruht auf einer Novelle im ersten Teil des Don Quijote (1605), el curioso impertinente, und zwar ist, wie Creizenach gezeigt hat, eine alte deutsche Übersetzung aus dem Jahre 1617 benutzt worden.[1] Die berühmte spanische Novelle war auch in England dramatisch behandelt worden, außer der bei Creizenach erwähnten second maid's tragedy ist ebenso der wahrscheinlich von Beaumont und Fletcher verfaßte coxcomb[2] hier anzuführen; freilich ist der „unzeitige Vorwitz" vollständig von den genannten Dramen unabhängig.

---

[1] Die erste Verdeutschung der Cervantesschen Novelle geht nicht, wie Creizenach annahm, auf Oudins Ausgabe des Originals, sondern auf die französische Übersetzung Baudouins zurück. Vergl. Schwering, S. 83.

[2] Aufgeführt 1610 (?), gedruckt 1647. Vergl. Dyce, Beaumont and Fletcher Works, with Notes and a Biographical Memoir. Bd. III, 117.

Nicht identifizierte Dramen.

Es bleiben noch folgende Dramen übrig, deren Identität ich ebensowenig wie Creizenach (S. LXV) nachzuweisen imstande bin.

1. Von Botzarhio einem alten Römer (Nördlingen 1604), wohl identisch mit dem zu Rothenburg aufgeführten Stücke „von Einem Alten Römer, so seinen Sohn wegen Eines Jungen weibes des guts enterben wollen".
2. vonn Melone, Einem vertriebenen Khönige auß Dalmatia.
3. von Ludovico, Einem Khönige aus Hispania (Rothenburg 1604).
4. von den zwei Brüdern König Ludwig und König Friedrich von Ungarn (Graz 1608).
5. Von der Obrigkeit (Straßburg 1614).
6. Vom behenden Dieb (Rhampsinit?).
7. Vom alten Proculo.
8. Vom Herzog von Mantua und Herzog von Verona.
9. Vom Gevatter.
10. Vom Grafen von Angiers (Dresden 1626).
11. Von der Agrippina.
12. Von der Isabella Königin von Klein Britannien (Dresden 1630).
13. Vom Könige aus Graecia.
14. Vom Könige aus Frankreich.
15. Vom stolzen Jüngling Eucasto (Dresden 1646).

Das unter Nr. 10 genannte Drama vom Grafen von Angiers beruht vielleicht auf einer Novelle des Dekamerone, die das Schicksal des Grafen von Angers erzählt. Dieser wurde von der Königin von Frankreich, die ihn vergebens zum Ehebruch zu verführen gesucht hatte, verleumdet, mußte mit seinen Kindern fliehen und wurde dann nach langen, mühereichen Jahren, als sich seine Unschuld herausgestellt hatte, wieder in seine Heimat berufen und von seinem Könige mit Ehrungen überhäuft. — Das 1630 in Dresden aufgeführte Stück „von der Isabella, Königin von Klein Britannien" (Nr. 12) behandelt möglicher Weise die Liebesgeschichte des Aurelio und der Isabella in Anlehnung an den spanischen Roman des Juan de Flores. Dieser Roman, dessen erste Ausgabe ins Jahr 1521 fällt, erfuhr eine Reihe von Übersetzungen: ins Englische wurde er unter dem Titel übertragen: „The Histoire of Aurelio and of Isabell doughter of the king of Schotlande, nyeuly translatede in foure languagies. Frenche, Italien, Spanische

and Inglische". Bruxella 1607. Die erste uns erhaltene deutsche Bearbeitung stammt aus dem Jahre 1630.[1]

Das unter Nr. 15 angeführte Drama „vom stolzen Jüngling Encasto" ist wahrscheinlich ein Nachklang des englischen Spieles „every man."

Über die Tragödie von den zwei Brüdern König Ludwig und König Friedrich haben Meißner S. 98 und Heine S. 29 wenig ansprechende Hypothesen aufgestellt.

Singspiele der englischen Komödianten.[2]

Von der größten Bedeutung für das Repertoire der englischen Komödianten waren die Singspiele, die zumeist in die darzustellenden Dramen eingelegt, bisweilen auch ohne diese Umrahmung für sich allein aufgeführt wurden. Natürlich dichtete und sang man schon früh in Deutschland Lieder in Dialogform, aber Erweiterungen solcher Einzellieder, größere, strophisch gegliederte, auf der Bühne dargestellte Gesangespossen waren noch unbekannt. Sie wurden erst von den Engländern, die sie Jigs nannten, eingeführt und bürgerten sich dann unter dem Namen „Ein Lied, der engelländisch Tantz genanndt", „singendes Spiel", „singendes Possenspiel" außerordentlich rasch in Deutschland ein.

Diesen Singspielen zum größten Teil hatten die fremden Komödianten ihre Beliebtheit zu verdanken, in ihnen vereinigte sich alles, was eine schaulustige Menge anziehen mußte: ein pikanter, oder vielmehr ein dem Geschmacksniveau des Publikums entsprechend derb anzüglicher Stoff, der mit besonderer Vorliebe das Motiv des Ehebruchs behandelte, frische gefällige Musik, die nur wenige öfters wiederkehrende Melodien enthaltend dem Zuhörer es leicht ermöglichte, in den Refrain einzustimmen, glänzende Kostüme und Dekorationen, muntere Tänze

[1] A. Schneider, Anteil Spaniens an der deutschen Litteratur S. 249 ff.

[2] Vergl. über dies Thema die eingehende Untersuchung von Bolte, die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger, in Litzmanns Theatergeschichtlichen Forschungen, Bd. VII, 1893.

und Akrobatenkunststücke. Zum Verständnis dieser Possen war nicht, wie anfänglich beim Drama, die Kenntnis der englischen Sprache erforderlich; der Text kam kaum in Betracht, die Handlung war so einfach, zudem durch Musik, Gebärde und Tanz so veranschaulicht, daß jeder aus dem Publikum ihr ohne Schwierigkeiten zu folgen in der Lage war. Wahrscheinlich haben die Engländer im Anfang ihrer künstlerischen Thätigkeit in Deutschland nur solche Gesangespossen aufgeführt; in der früher erwähnten Bestallungsurkunde für die erste uns bekannte Truppe berufsmäßiger Schauspieler verlangt der Kurfürst von Sachsen, daß die Komödianten „Wan wir taffel halten Und sunsten, so ofte Ihnen solchs angemeldet wirdt, mit Iren Geygen und zugehörigen Instrumenten, auffwarten und Musiciren, Uns auch mit Ihrer Springkunst und anderen, was sie in Zirligkeit gelernett, lüst und ergetzlichkeit machen". Wir hören hier nur von musikalischen und akrobatischen Leistungen sprechen; größere Dramen wird eine Truppe von fünf Mann, wie die 1586 engagierte, überhaupt nicht aufgeführt haben. Mai 1605 hebt Machin in einem Bittgesuche an den Straßburger Magistrat hervor, daß er schon mehrere Jahre im Dienste des Landgrafen Moritz gestanden hätte „furnemblich der Ursachen, daß sie eine solche Musikam haben, dergleichen nit bald zu finden". Ostern 1607 spielte in Frankfurt eine englische Truppe, ihre Hauptthätigkeit bestand in „Musizieren, springen, tanzen und allerhand sunstiger, lustiger Kurzweil". 1612 wurde in Nürnberg „eine gute liebliche Musika gehalten, auch allerlei wälsche Tänze mit wunderlichem Verdrehen, Hüpfen, hinter und für sich Springen, welches lustig zu sehen, dahin ein großes Zulaufen von Alten und Jungen von Mannes- und Weibespersonen auch von Herren des Raths und Doktoren gewesen". Überhaupt stand die englische Musik in Deutschland im höchsten Ansehen; Mitglieder der meist aus Engländern bestehenden Kapelle des Grafen Ernst von Holstein nahmen nach Rists Bericht bedeutende Stellungen ein, sie wurden „wie des Grafen Kanzler und Räte besoldet und wie die Edelleute gekleidet". Berühmte englische Virtuosen und Komponisten wie Simpson, Brade, John Price und Dowland fanden an deutschen Fürstenhöfen ehrende Aufnahme. Die Aufführungen dieser Musiker werden freilich nur konzertartige gewesen sein, während den Singspielen überhaupt jede künstlerische Bedeutung fehlt. Die Singweisen wurden in den meisten Fällen für die betreffende Gesangesposse nicht erst komponiert, sondern bekannten Liedern entnommen; auch herrschte kein besonderer Reichtum an Melodien. Das ver-

loren gegangene Rolands Drama wurde nach einer einzigen Weise gesungen, ebenso läßt Ayrer seine Stücke nach einer Melodie ableiern; in den beiden englischen Jigs, Singing-Simpkin und the black man, werden drei und vier Töne, in einem deutschen Singspiel von 1630 fünf, bei den Holländern Starter und Fonteyn acht Weisen, gegeben.

Ich werde im folgenden nur die Singspiele besprechen, bei denen englischer Ursprung nachgewiesen oder doch sicher anzunehmen ist.

Der engelländische Roland. Der englische Originaltext ist verloren gegangen, sechs deutsche Bearbeitungen haben sich im Drucke erhalten. Der Inhalt der Posse ist überaus einfach. Roland hat seine Frau im Verdacht der Untreue; um sich Gewißheit zu verschaffen, stellt er sich auf den Rat eines Nachbars tot. Die Frau erscheint trauernd an der Leiche, läßt sich aber von ihrem Geliebten, dem Glöckner Johann, bald trösten; als sie sich mit ihrem Buhlen entfernen will, hält der Totgeglaubte sie zurück und empfängt von ihr die Versicherung der Treue. Dieses Singspiel wurde in Deutschland außerordentlich beliebt und erlangte, wie die zahlreichen Drucke beweisen, eine weite Verbreitung. Die erste Erwähnung dieses Liedes findet sich in einer gereimten Schilderung der Frankfurter Messe, dem „Markschiff" von Marx Mangold (Mitteilungen des Vereins für Geschichte zu Frankfurt VI, 2, 322. 1881): „Einer sang, O Nachbawr Rulend, Ein Lied kommen aus Engelland". Wie Schütze (Hamburgische Theatergeschichte 1794, S. 29) berichtet, wird in einer alten Hamburger Handschrift über die Unzüchtigkeit eines Rolanddramas Klage geführt. Ein Pendant zu der Rolandsposse bildet das Singspiel „Jan der ungetreue Ehemann", (A. Keller, Fastnachtspiele des 15. Jahrhunderts 2, 1021—1025). Hier bedient sich die Frau derselben List und prügelt ihren ungetreuen Ehegatten, der die Probe nicht bestanden hat, durch. Mit dem Texte des Rolandliedes bürgert sich natürlich auch die Melodie in Deutschland ein: Ayrer schrieb die meisten Singspiele „in des Engelendischen Rolands Thon", und in zahlreichen historischen, erotischen und geistlichen Gesängen des 17. Jahrhunderts kehrt dieselbe Weise wieder.

The black man. Bolte S. 28.

Neben dem folgenden Singing Simpkin das einzige uns erhaltene englische Singspiel. Gedruckt in Francis Kirkmanns Sammlung the Wits or Sport upon Sport 1672. Zwei Edelleute entführen dem Thumpkin die Liebste und zwingen ihn, mit einem Laken umhüllt,

Gespenst zu spielen und keinen anderen Ton als „Mum“ von sich zu geben. Ein Bürstenhändler wird durch das angebliche Gespenst auch wirklich verjagt; ein Tintenverkäufer aber läßt sich nicht erschrecken, verbindet sich mit Thumpkin, und beide prügeln dann die zurückkehrenden Edelleute weidlich durch. — Eine holländische Umarbeitung dieses Schwankes gab B. Fonteyn, monsieur Sullemanns Soete Vryagi. Amsterdam 1633. Auch eine deutsche Übersetzung muß existiert haben, nach Fürstenau (I, 244) führten Hamburgische Komödianten (Carl Paulsen) Januar 1674 in Dresden das Possenspiel Mum auf.

Singing Simpkin. Bolte, S. 17 ff.

Der Stoff ist der internationalen Novellenlitteratur entlehnt. Eine Frau verbirgt ihren ersten Liebhaber, den Clown Simpkin, vor ihrem zweiten Liebhaber, dem Bramarbas, in einer Kiste; bei der Ankunft ihres Ehemannes fordert sie den Bramarbas auf, sein Schwert zu ziehen und sich den Anschein zu geben, als wenn er einen im Hause versteckt gehaltenen Feind suche. Dem Gatten spiegelt sie, nachdem dieser zweite Liebhaber sich entfernt hat, vor, Simpkin habe sich aus Furcht vor dem ihn verfolgenden Soldaten in die Kiste geflüchtet. Der gutmütige Alte bemitleidet den geängstigten Clown, bewirtet ihn freundlich und läßt sich schließlich von ihm zum Hahnrei machen.

Mehrere englische Drucke überliefern diesen Schwank, als dessen Verfasser Robert Cox, ein bekannter Schauspieler aus der Regierungszeit Carls I., genannt wird. Doch wahrscheinlich stammen von diesem Cox nur einige wenige moralisierende Zusätze der späteren Ausgaben. Die Posse muß im 16. Jahrhundert entstanden sein: ein deutsches Lied, das 1592 in Basel gedruckt wurde, folgt schon ihrer Melodie.

Der Schwank wurde in fast wortgetreuer deutscher Übersetzung in die Sammlung von 1620 übernommen (vergl. Creizenach LXXII) und diente in dieser Fassung dem Isak Vos als Quelle zu seinem „Pekelharingh in de Kist“, Amsterdam 1648, der dann 1680 von Velten in Hamburg aufgeführt wurde. Eine andere holländische Bearbeitung, das 1678 herausgegebene Lustspiel „De vrijer in de Kist“ bildet ein steif ehrbares Gegenstück zu dem schlüpfrigen Schwank, hingegen schließt sich die Hamburger Oper „Die Amours der Vespetta, oder der Galan in der Kiste“ 1727 wieder an die ursprüngliche Version an. Unter dem Einfluß der deutschen und holländischen Schauspielertruppe entstand auch in Schweden vor 1691 eine Bearbeitung der beliebten Posse.

Außer der Übersetzung von Singing Simpkin enthält die Sammlung von 1620 noch folgende Singspiele (Bolte 21, Creizenach LXXIII ff.):

Der Narr als Reitpferd.[1] Pickelhäring macht seiner Liebsten den Hof, wird aber von dieser mit Hilfe des dazu kommenden Junkers gezwungen, ihr als Reitpferd zu dienen.

Der Windelwäscher. Die Frau hat ihrem angetrunkenen Mann den Hut fortgenommen und beschuldigt ihn, denselben verloren zu haben; der gefoppte Gatte muß zur Strafe Windeln waschen und Wasser tragen.

Studentenglück. Eine leichtfertige Kaufmannsfrau bestellt ihren Buhlen, den Magister, nachts zu sich; die Magd führt aus Versehen einen vor den Häschern fliehenden Studenten zu ihr, der dann seine Rolle durchführt und noch obendrein 10 Thaler als Geschenk erhält. Als er am andern Morgen in demselben Hause für das Geld Tuch kaufen will, erkennt ihn die Frau, die den Irrtum inzwischen bemerkt hatte, wieder und schenkt ihm das Tuch noch dazu, damit er von dem Geschehenen nichts verraten solle. Pickelhäring durchschaut den Zusammenhang, wird aber bei Wein und Bier von dem Studenten beruhigt.

Der Pferdekauf des Edelmannes. Pickelhäring besorgt einem Edelmann einen Mietsgaul, nimmt dann, da er des Nachlaufens müde ist, Dienste bei einer jungen Frau. Dieser führt er seinen früheren Herrn, der ein schönes Reitpferd sucht, als Buhlen zu. Bei der Ankunft ihres Gatten versteckt die Frau den Edelmann ins hintere Gemach, und sucht ihn da, plötzliche Schmerzen vorschützend, später auf. Der auf dem Gange wartende Gatte muß mit den Schlüsseln klappern und so dem kosenden Paare ein Ständchen darbringen.

Folgende beide Singspiele finden sich im „Liebeskampff“ von 1630 (Bolte S. 26, Creizenach LXXXI.):

Der Mönch im Sacke. Ein alter Mann ertappt bei seiner Frau einen Mönch, er will diesen in einen Sack stecken und dann in den Brunnen werfen. Der Mönch stellt sich beim Hineinkriechen ungeschickt und bittet den Alten, es ihm vorzumachen; als der Alte unbedacht darauf eingeht, zieht der Mönch den Sack zu und läßt den Gefoppten nicht eher wieder heraus, bis dieser ihm Straflosigkeit und 300 Kronen verspricht. Mit dem erpreßten Gelde macht sich der Mönch davon, wird aber von einem Landsknechte, der alles belauscht hat, angehalten und seiner Schätze beraubt. Identisch mit dieser Posse

[1] Titel finden sich weder in dem Drucke von 1620, noch in dem von 1630; ich entnehme sie dem Werke Boltes.

ist wahrscheinlich das vom Saalfelder Schulrektor 1618 aufgeführte Zwischenspiel „De amoribus monachi et mulierculae senilis cuiuspiam uxoris“. (Vergl. R. Richter, Programm Saalfeld 1864, S. 8.) Über einen ähnlichen Schwank Ayrers siehe Keller 5, 3093 ff., Bolte S. 13.

Der alte und der junge Freier. Um die Jungfrau Lucia wirbt ein alter Mann und ein junger Stutzer, sie zieht natürlich den letzteren vor und bringt dem Alten einen Korb. Anklänge an Rollenhagens „Amantes amentes“ (1609) und an die Tragödie vom unzeitigen Vorwitz.

Folgende beide Schwänke gehen sicherlich auf ein englisches Vorbild zurück:

J. J. Starter, Der betrogene Freier. In Starters Friessche Lusthof (gedruckt zuerst 1621, vergl. Bolte S. 27, Schwering S. 72).

Lijsje merkt die unehrbaren Absichten des Knelis, der sie mit in die Schenke genommen hat, macht ihn trunken und steckt ihm dann mehrere Eier in die Hosen. Als Knelis erwachend sich allein findet, beschwört er Lijsje mit des Teufels Hilfe herbei: das Mädchen erscheint, bindet ihm eine Rakete hinten ans Gesäß an und setzt diese in Brand. Knelis verschwindet laut wehklagend.

J. von Arp gab seiner Posse „Droncke Goosen“ (Bolte S. 30) einen ähnlichen Schluß: dergleichen Schwänke scheinen überhaupt bei den englischen Komödianten recht beliebt gewesen zu sein, auch Ayrer verwertet sie mehrere Mal für seine Teufelsbeschwörungen. (Keller 3, 1566, 2019. 4, 2475.)

Die Müllerin und ihre drei Liebhaber (Bolte S. 31 ff.). Nur ein undatierter Druck dieser zweifellos englischen Posse ist — abgesehen von dem Boltenschen Neudruck — erhalten als „Das ander Engeländisch Possenspiel von Pückelherings Dill, Dill, Dill, so hat er mir verdorben mein allerschönste Möhl“.

Pickelhering befiehlt beim Weggehen seiner Frau, einem jeden Versucher mit Nein zu antworten. Zwei Liebhabern gegenüber zeigt die Frau sich des Gebotes eingedenk; ein dritter stellt seine Fragen so, daß ein Nein seinen Wünschen Gewährung giebt. Der heimkehrende Narre hört von dem Abenteuer; als er entrüstet seine Frau schmäht, beruhigt ihn der Galan durch die Versicherung, es sei alles nur ein Traum gewesen.

In Deutschland wurde besonders die Rolle des pedantischen und bei seinem Liebeswerben erfolglosen Schulmeisters Domine Johannes bekannt;

1591 schon verwendet sie Philipp Waimer in seiner Komödie „Elisa", (vergl. oben S. 5f. Bolte, Danziger Theater, S. 22ff.). 1683 wurde in Dresden das „Possenspiel von Damian Johannes" gegeben (Fürstenau I, 271). Anspielungen auf den Schwank enthalten die Posse vom unsichtbar machenden Stein und mehrere Citate aus den Briefen der Herzogin Elisabeth Charlotte von Orleans (ed. Holland 1867). Noch nach 1733 wurde das Stück von hochdeutschen Schauspielern in Stockholm aufgeführt. Drei Bearbeitungen dieses Singspiels sind nachweisbar. Die holländische Fassung Domine Johannes schließt sich eng an die obengenannte deutsche an. „Die doppelt betrogene Eyfersucht", gedruckt als Anhang zur „Kunst über alle Künste, Ein bös Weib gut zu machen", vom Jahre 1672, geht auf die niederländische Übertragung zurück. Die schwedische Redaktion weist nur eine entfernte Ähnlichkeit mit dem Originale auf; sie läßt den Gatten über die drei Galans triumphieren.

Personen- und Ortsnamen-Register.

Erklärung der Karten.

Karte I.

1592. Die Truppe Brownes (S. 7—24).
1600. Die Truppe von Webster, Machin und Reeve (S. 38—42).
Beiden Gesellschaften gemeinsame Routen.

Karte II.

1607. Die Greensche Truppe (S. 24—32).
1594. Die Sackevillesche Truppe (S. 32—38).
Beiden Gesellschaften gemeinsame Routen.

Karte III.

Die brandenburgischen Komödianten (S. 39).
Die Truppe von Blackreude und Theer (S. 42—43).
Die Nachfolger Spencers (S. 52—53.)

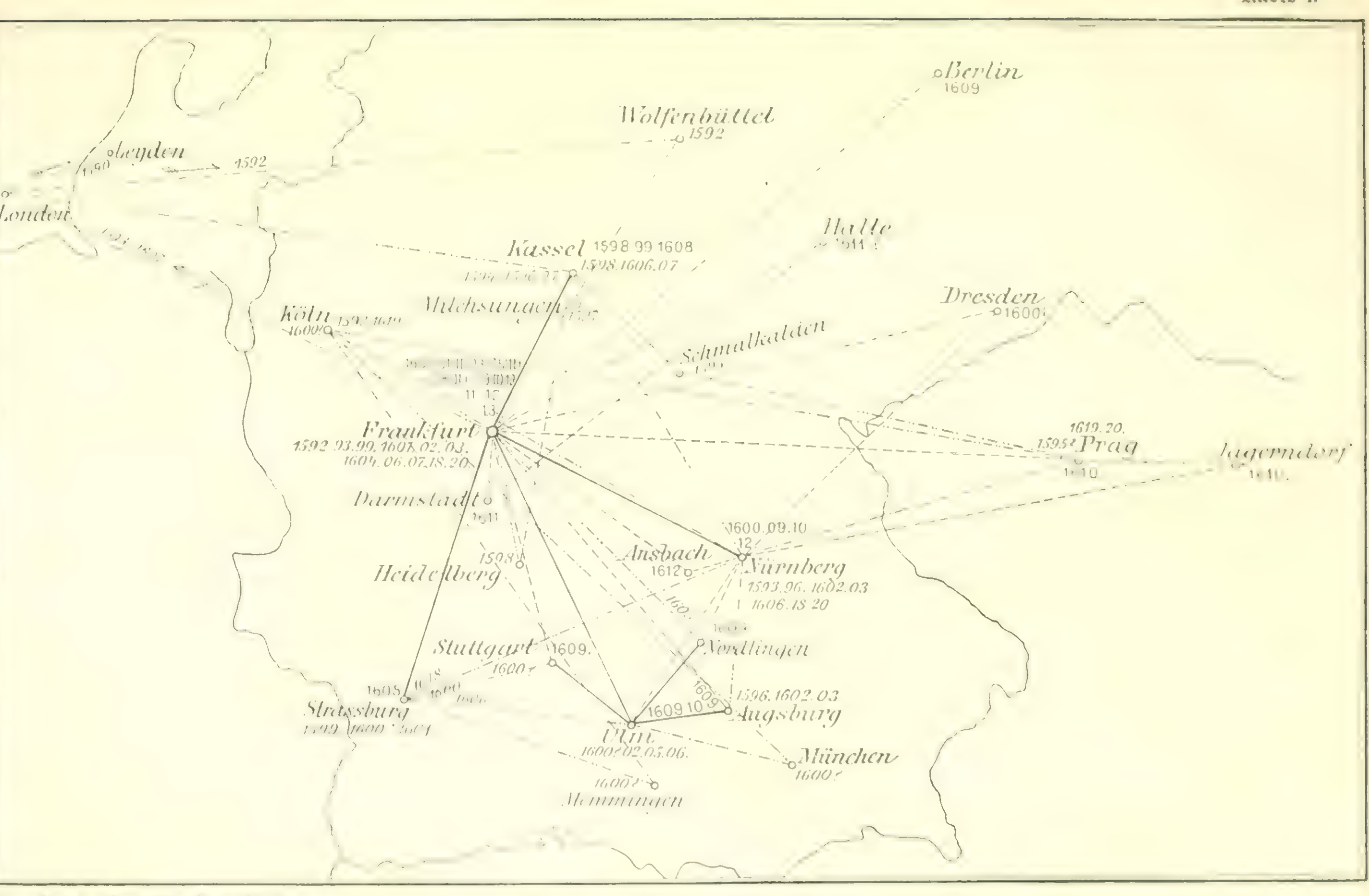
Karte IV.

Die Truppe Spencers (S. 44—52).

Karte V.

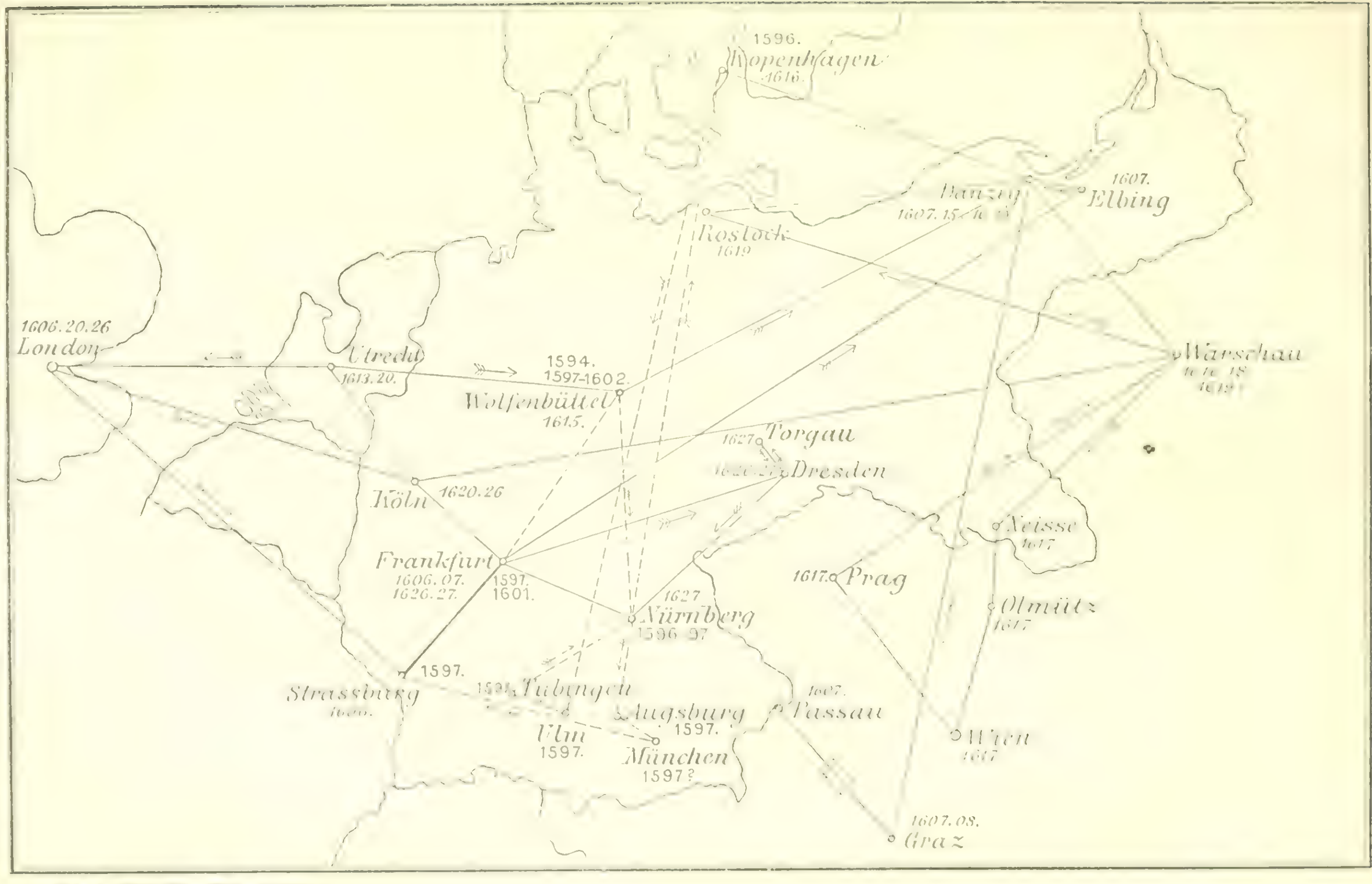
1628. Die Truppe Reinolds und Genossen (S. 54—58).
1649. Die Truppe des Jolliphus (S. 58—62).
Beiden Truppen gemeinsame Routen.

Eine II hinter einer Jahreszahl soll ein zweimaliges Auftreten einer Truppe in der betreffenden Stadt anzeigen.

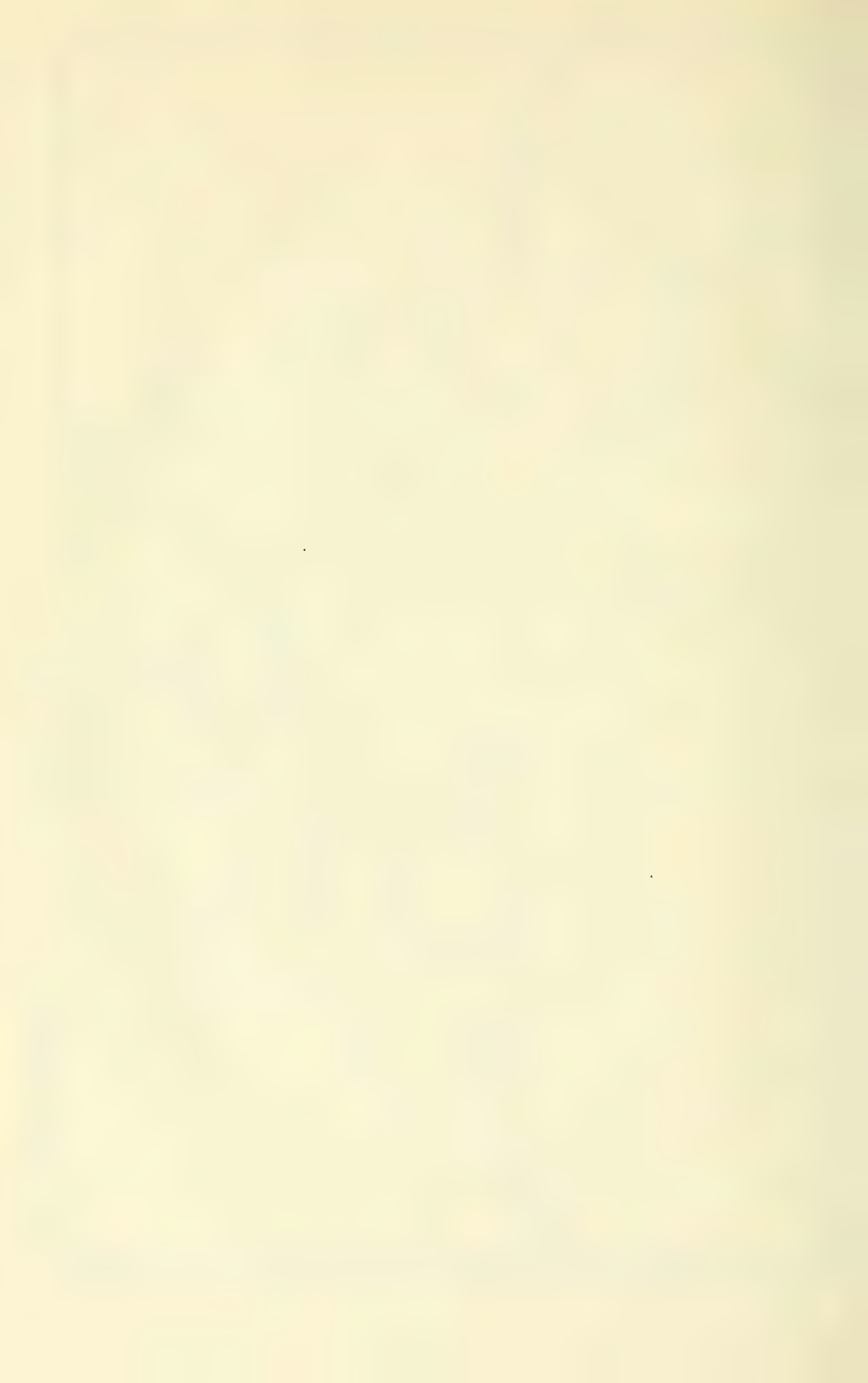


Herz, Englische Schauspieler.



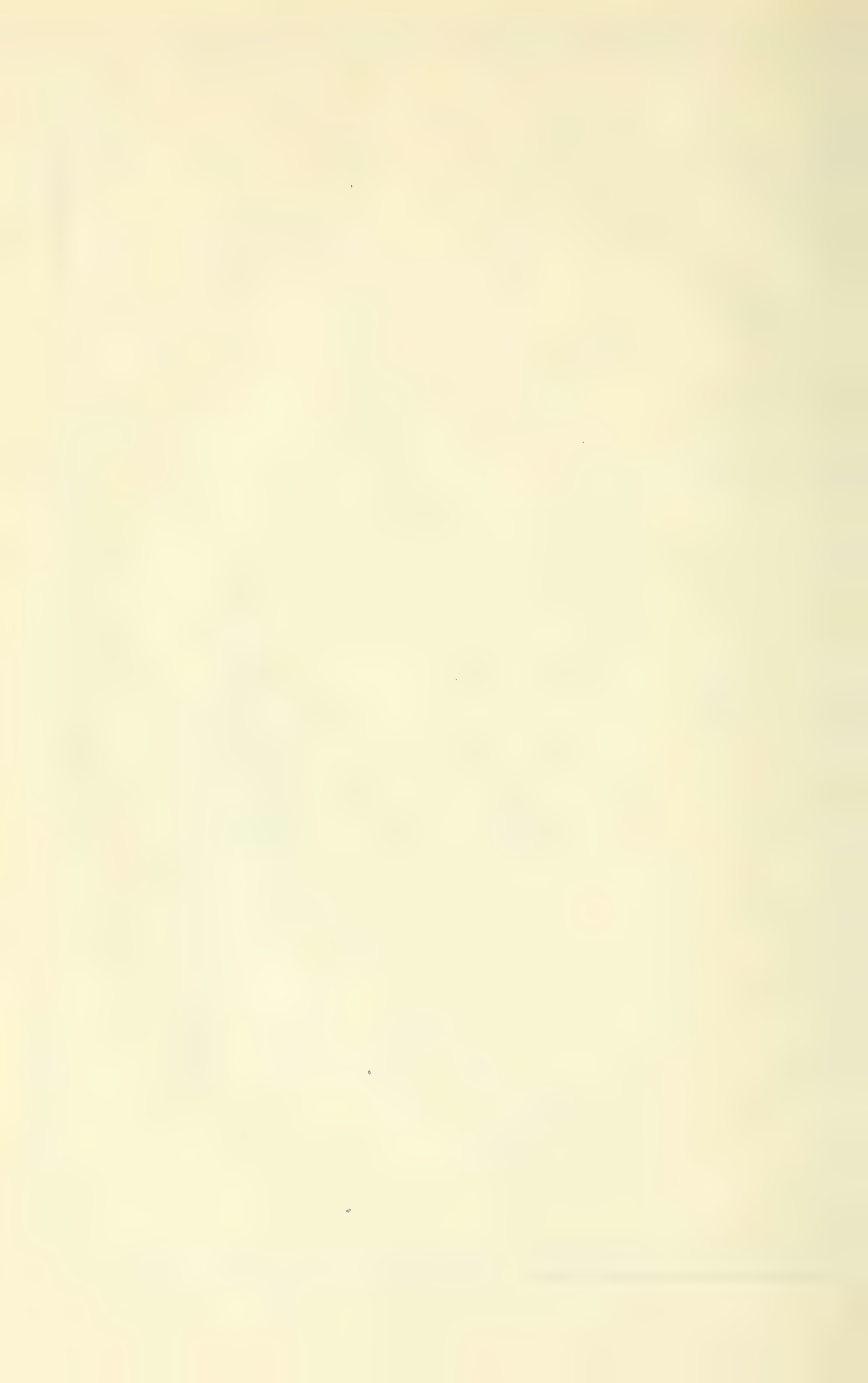


Herz, Englische Schauspieler.

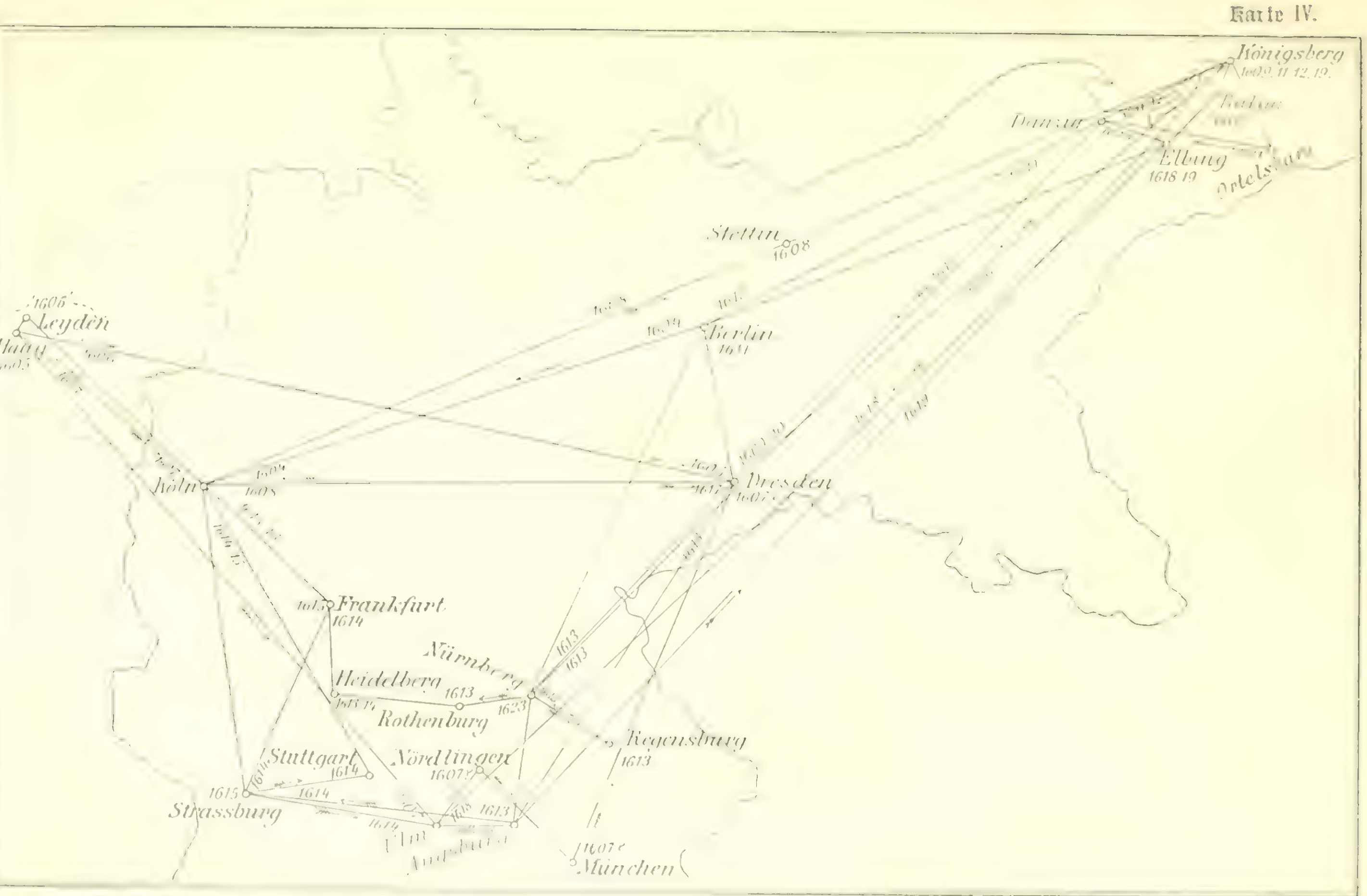




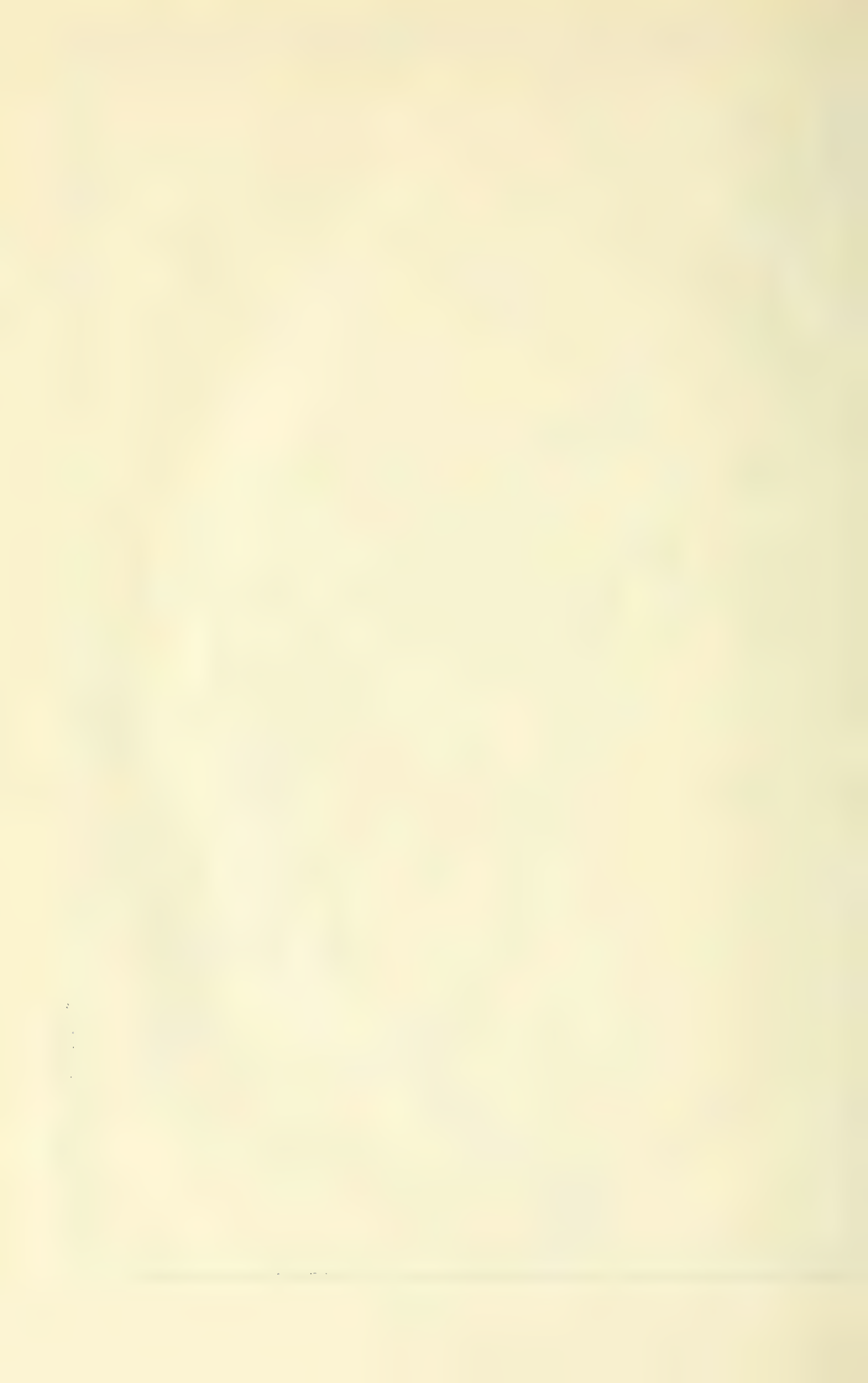
Herz, Englische Schauspieler.

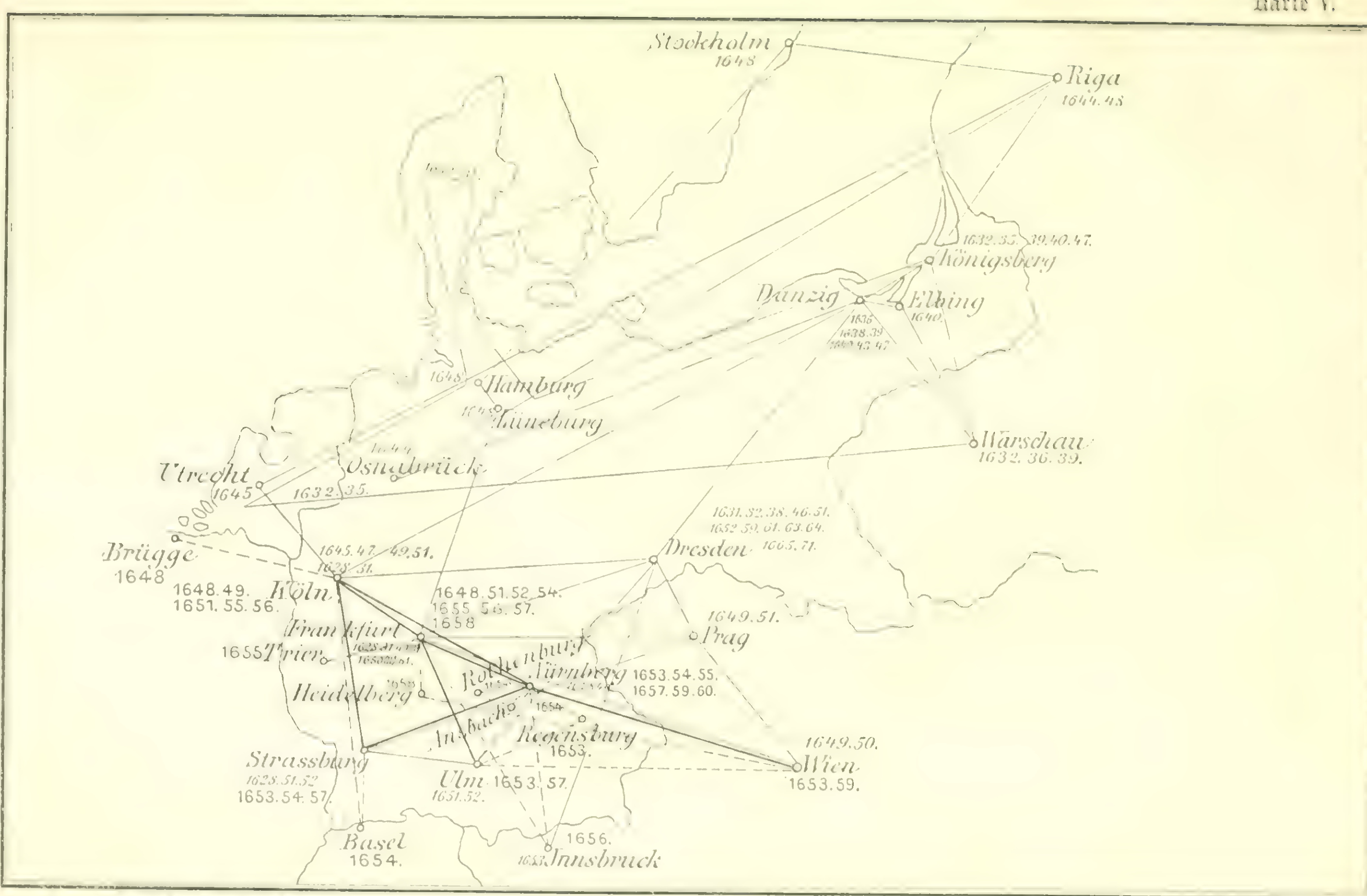


Karte IV.

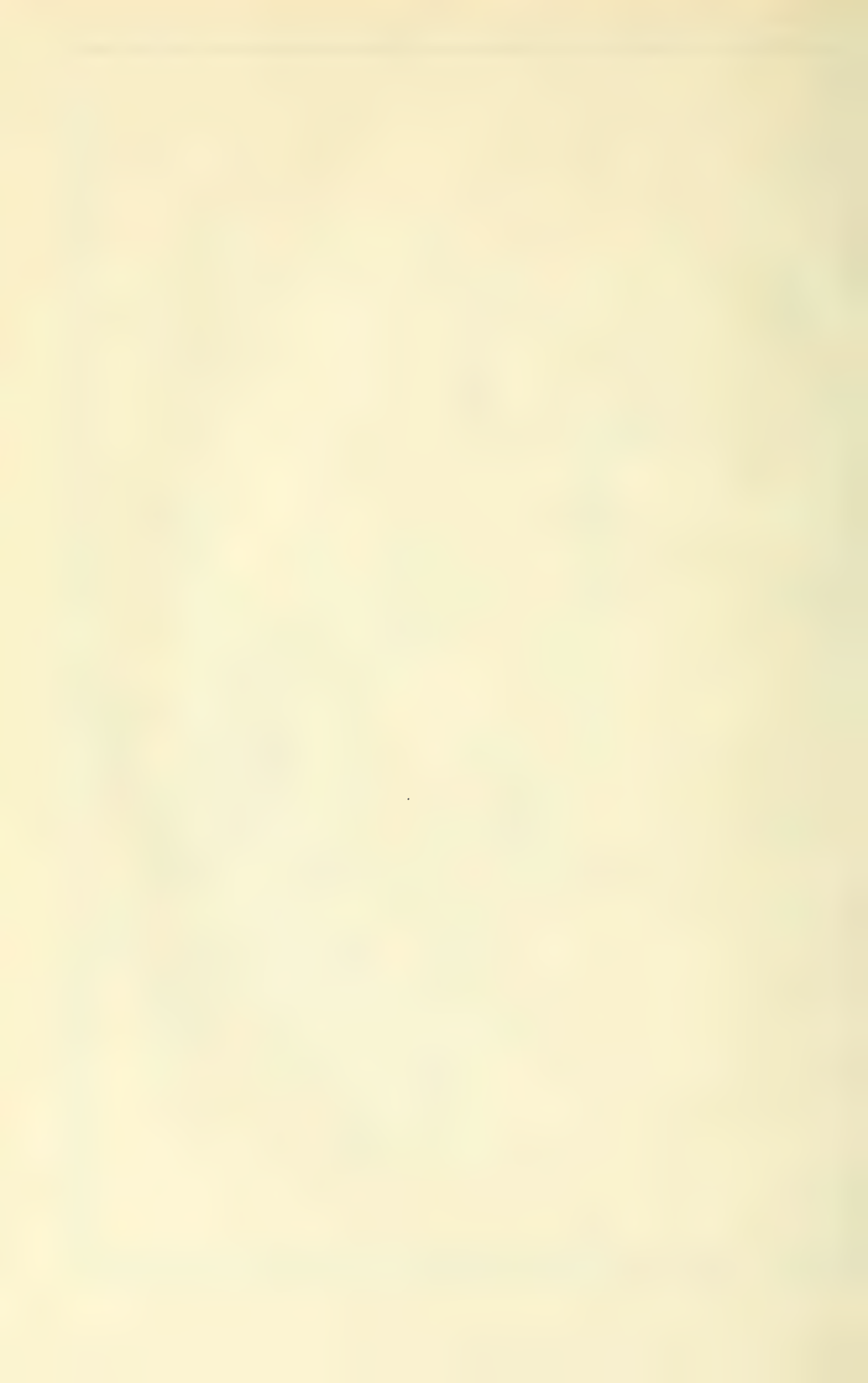


Herz, Englische Schauspieler.



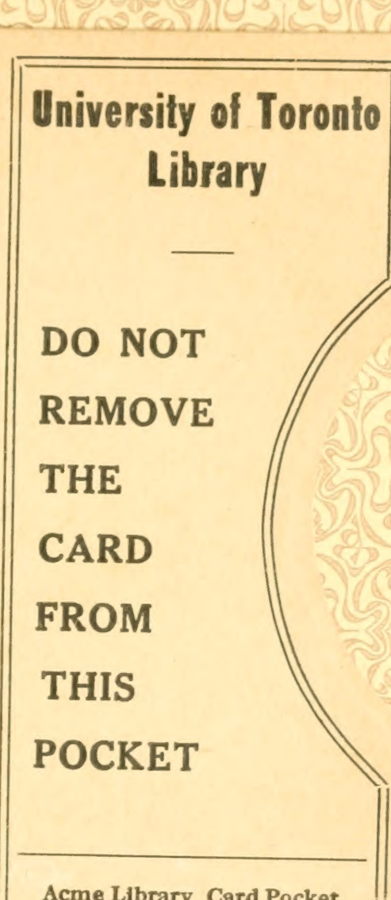


Herz, Englische Schauspieler.








University of Toronto
Library
DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET
Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU

